

Российская академия музыки имени Гнесиных

*На правах рукописи*

Дворницкая Александра Владимировна

**Музыкальная культура Мангейма 1760–1770-х годов:  
поэтика жанров**

Специальность 17.00.02 Музыкальное искусство

Диссертация на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:  
доктор искусствоведения,  
профессор **Сусидко И.П.**

Москва – 2018

## Оглавление

<b>Введение.....</b>	<b>4</b>
<b>Глава 1. Мангейм второй половины XVIII века: социально-культурная картина.....</b>	<b>18</b>
§1.1. Просвещенный монарх.....	20
§1.2. Религия и общество.....	29
§1.3. Мангейм на перепутье европейских культур.....	33
§1.4. Мангейм и В.А. Моцарт.....	37
<b>Глава 2. Симфония.....</b>	<b>46</b>
§2.1. Симфония как часть концертной программы.....	51
§2.2. Мангеймский оркестр.....	55
§2.3. Симфония: строение цикла.....	67
§2.4. Тематизм и музыкальная форма.....	73
§2.5. Мангеймские манеры.....	91
<b>Глава 3. Музыкальный театр.....</b>	<b>107</b>
§3.1. Театральная жизнь.....	107
§3.2. Мангейм и оперная реформа.....	114
§3.3. Театр и национальная идея.....	120
§3.4. Зингшпиль «Гюнтер фон Шварцбург» как первая национальная опера.....	134
§3.5. Мангеймский балет в период реформы жанра в XVIII веке.....	150
<b>Глава 4. Церковная музыка.....</b>	<b>165</b>
§4.1. Церковные службы при дворе.....	165
§4.2. Мангеймские композиторы – авторы церковной музыки.....	174
§4.3. Ученый и театральный стили.....	179
§4.4. Национальные идеи в церковной музыке.....	192
<b>Заключение .....</b>	<b>204</b>
<b>Список сокращений.....</b>	<b>208</b>
<b>Список литературы.....</b>	<b>209</b>
<b>Список нотных примеров.....</b>	<b>248</b>
<b>Список таблиц.....</b>	<b>252</b>
<b>Приложения.....</b>	<b>253</b>
Приложение А.....	254
Приложение Б.....	258

Приложение В.....	259
Приложение Г.....	267
Приложение Д.....	275
Приложение Е.....	277
Приложение Ж.....	281

## Введение

5 августа 1753 года Вольтер в письме своей племяннице с воодушевлением отметил: «Я нахожусь сейчас в замке пфальцского курфюрста. Только здоровье не позволяет мне насладиться всеми предложенными удовольствиями. Французский и итальянский театр, итальянская опера seria и опера-buffa, балет, богатый стол, беседы, внимание, роскошь и простота – таков мангеймский двор»<sup>1</sup>.

Однако приходится констатировать тот факт, что Мангейм, вызывавший у современников неизменное восхищение, в нашем восприятии оказывается в тени других музыкальных столиц Европы, в первую очередь – Вены, Парижа и Лондона. Многие достижения мангеймцев своей весомостью и важностью для нас затмила венская классическая школа и ее корифеи – Гайдн, Моцарт и Бетховен.

Существует достаточно распространенное мнение о творчестве мангеймских музыкантов как об основе, подготовившей достижения венской классики. Еще в 1898 году Фридрих Вальтер указал в своем труде «История театра и музыки при дворе Курпфальца»<sup>2</sup>, что камерная музыка и симфонии Хольцбауэра, Каннабиха, Стамица, Тоески и др. «были преддверием инструментальных композиций Гайдна и Моцарта»<sup>3</sup>. То же мнение высказано и Т.Н. Ливановой. Подчеркивая значимость мангеймской симфонии, она отмечает, что именно в творчестве мангеймцев «утвердился тип симфонии как концертного цикла, непосредственно предшествовавшего классическому циклу, сложившемуся в венской классической школе»<sup>4</sup>. В свою очередь, Герман Аберт отмечает важную роль мангеймцев в жанре оперы: «Судьбе было угодно, чтобы спящая красавица –

<sup>1</sup> Цит. по: *Kreutz J.* Aufklärung und französische Hofkultur im Zeitalter Carl Theodors in Mannheim // *Die Mannheimer Hofkapelle im Zeitalter Carl Theodors* / hrsg. von Ludwig Finscher. Mit Beitr. von Gabriele Busch-Salmen. 1. Aufl. Mannheim: Palatium-Verl. im J-und-J-Verl., 1992. S. 1.

<sup>2</sup> *Walter F.* Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hofe. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1898. 375 S.

<sup>3</sup> Цит. по: *Veit J.* Zur Entstehung des klassischen und romantischen Orchesters in Mannheim // *Die Mannheimer Hofkapelle im Zeitalter Carl Theodors* / hrsg. von Ludwig Finscher. Mit Beitr. von Gabriele Busch-Salmen. 1. Aufl. Mannheim: Palatium-Verl. im J-und-J-Verl., 1992. S. 177.

<sup>4</sup> *Ливанова Т.Н.* История западноевропейской музыки до 1789 года: Учебник. В 2-х т. Т. 2. XVIII век. Изд. 2-е, перераб. и доп. М.: Музыка, 1982. С. 304.

немецкая национальная опера – очнулась от своего долгого сна в <...> юго-западном уголке Германии»<sup>5</sup>.

Справедливы ли такие оценки? В российской музыковедческой науке до сих пор не сформировано целостное представление о мангеймской музыкальной культуре XVIII столетия, не даны исчерпывающие ответы на вопросы о развитии в ее рамках разных музыкальных жанров, об их отношении к европейским тенденциям.

В зарубежной, преимущественно немецкоязычной литературе существует достаточно большое количество работ, посвященных отдельным музыкальным жанрам, получившим развитие в Мангейме, однако комплексное исследование, в котором бы осмысливались основные достижения мангеймцев во всех направлениях музыкального искусства, пока еще отсутствует. Как нам кажется, именно такое изучение всех сторон музыкальной культуры Мангейма – театра, симфонической, церковной музыки, музыкальной теории и эстетики – позволит уточнить и выверить многие утвердившиеся оценки и характеристики, представить панораму музыкальной культуры Мангейма, выявив во всей полноте ее историческое значение, но поможет также внести некоторые дополнения или изменения в наше знание о западноевропейской музыке XVIII века в целом, что, как мы полагаем, и обуславливает **актуальность предложенной темы**.

Рамки нашего исследования ограничены периодом 1760–1770-х годов. Здесь мы руководствуемся несколькими факторами. Во-первых, именно в этот период был сформирован тот блистательный состав капеллы, благодаря которому Мангейм стал известен за пределами Германии. Высочайший уровень музыкантов давал свободу для творческой реализации композиторов Пфальца. Во-вторых, именно к этому моменту максимально четко определились основные очертания такого явления, как мангеймская школа. В-третьих, на период 1760–1770-х годов приходится многие новаторские эксперименты композиторов, работавших в Мангейме в области оперы, балета, церковной музыки. Таким образом, можно

---

<sup>5</sup> *Аберт Г. В.А.* Моцарт: в 2 ч. / пер. с нем., вступ. статья, коммент. К.К. Саквы. 2-е изд. М.: Музыка, 1988. Ч. I. Кн. 2. С. 69.

заклучить, что 1760–1770-е годы были периодом, представляющим собой «золотую эру» мангеймской традиции, ее расцвет – об этом же пишут и многие западные исследователи, среди них – Пауль Корнельсон, Лизелотте Хомеринг, Сабине Хенц-Деринг<sup>6</sup>. Верхняя граница рассматриваемого периода может быть ограничена 1778 годом, когда мангеймский двор во главе с курфюрстом Карлом Теодором был вынужден перебраться в Мюнхен, где Карл Теодор вступил в наследство умершего бездетным баварского курфюрста.

**Основная проблема** диссертации – формирование целостного представления о мангеймской музыкальной традиции в XVIII веке. Формулировке ее способствовала *гипотеза*, положенная в основу исследования: Мангейм в 1760–1770-е годы был одним из ведущих европейских музыкальных центров.

**Цель** диссертации – выявление ведущих тенденций в музыкальной культуре Мангейма в 1760–1770-е годы на основе анализа поэтики основных музыкальных жанров того времени. Ее достижение предполагает реализацию ряда **задач**:

- систематизировать представления, сформировавшиеся в научной литературе о мангеймской музыкальной культуре; рассмотреть теоретические понятия, термины, связанные с мангеймской традицией;
- описать культурно-историческую ситуацию в Мангейме 1760–1770-х годов, на основе как архивных, так и новейших опубликованных документальных материалов;
- дать характеристику музыкальных жанров в творчестве мангеймских композиторов, определить их специфику в сравнении с трактовкой в музыке композиторов других национальных традиций (австрийской, итальянской, французской);

---

<sup>6</sup> *Cornelison P.* Die Oper Kurfuerstlichen Hof zu Mannheim // Die Mannheimer Hofkapelle im Zeitalter Carl Theodors / hrsg. von Ludwig Finscher. Mit Beitr. von Gabriele Busch-Salmen. 1. Aufl. Mannheim: Palatium-Verl. im J-und-J-Verl., 1992. S. 113–130; *Homering L.* «Alles Merkwürdige des deutschen Athen's» – Kunst und Wissenschaft in Mannheim zur Zeit Carl Theodors // 176 Tage W.A. Mozart in Mannheim / hrsg. von Karin von Welck, Liselotte Homering. Mannheim: Städtisches Reiss-Museum, 1991. S. 84–99; *Henze-Döhring S.* Orchester und Orchestersatz in Christian Cannabichs Mannheimer Sinfonien. // Mannheim und Italien : zur Vorgeschichte der Mannheimer: Bericht über das Mannheimer Kolloquium im März 1982 / im Auftrag der Mozartgemeinde Kurpfalz / hrsg. von Roland Würtz. Mainz: Schott, 1984. S. 257–272.

- системно изложить типичные черты, характерные для творчества композиторов мангеймской школы; рассмотреть вопрос о соотношении общего и особенного – стиля художественного направления и индивидуального стиля;

- проанализировать теоретическое и эстетическое наследие ученых-мангеймцев, соотнести результаты анализа с закономерностями и принципами, характерными для музыки, созданной в Мангейме во второй половине XVIII века.

**Объектом** изучения диссертации стала мангеймская музыкальная культура 1760–1770-х гг. **Предметом** – проявление ее специфических особенностей в симфонии, музыкально-театральных и церковных жанрах.

***Положения, выносимые на защиту:***

- В 1760–1770-е годы Мангейм становится центром музыкального развития на германских землях.
- Влияние личности курфюрста Карла Теодора, просвещенного правителя, обладающего большими амбициями в области искусства, определило культурное развитие Мангейма, выделило его из ряда других немецких центров и поставило на уровень европейских музыкальных столиц.
- В мангеймской традиции сфокусировались многие авангардные тенденции того времени: формирование симфонического цикла и «топики» классического музыкального языка, реформаторские поиски в сфере музыкального театра, развитие направления действенного балета, смешение ученого и театрального стилей.
- Мангейм, наряду с Веной, стал местом, в котором национальная идея в 1770-е годы имела наиболее плодотворную почву для реализации. Здесь произошло зарождение национальной оперы, хотя дальнейшее становление ее не состоялось. Кроме того, в Мангейме раньше, чем в других немецких столицах, обратились к родному языку как средству объединения музыкальных традиций, свойственных разным конфессиям.
- На специфику мангеймского стиля повлияло взаимодействие итальянской, французской и австро-немецкой национальных традиций. Оно

подтолкнуло на поиски «большого» европейского художественного стиля, что роднит мангеймскую школу с венской классикой.

*Материал диссертации* образует несколько групп. Первая группа – симфонии, оперы, церковные сочинения различных мангеймских композиторов. Среди них – Иоганн Стамиц, Франц Ксавер Рихтер, Игнац Хольцбауэр, Антон Филс, Карл Йозеф Тоески, Кристиан Каннабих, Георг Йозеф Фоглер и др. В качестве контекста нами рассмотрены симфонии наиболее выдающихся представителей ранней венской школы Георга Кристофа Вагензайля и Карла Диттерса фон Диттерсдорфа, а также такие реформаторские оперы, как «Софонисба» Томмазо Траэтты, «Ифигения в Тавриде» Франческо Майо, «Фемистокл» Иоганна Кристианна Баха. В первую группу входят также некоторые произведения Вольфганга Моцарта, написанные композитором во время его пребывания в Мангейме (клавирные сонаты, концертные арии и др.).

Вторая группа – музыкально-теоретические труды Кристиана Даниэля Шубарта «Идеи к музыкальной эстетике» (1806) и Георга Йозефа Фоглера «Размышления о мангеймской музыкальной школе» (1778–1781).

Третью группу образуют музыкально-теоретические, педагогические, критические и энциклопедические труды XVIII столетия, эпистолярное наследие Моцарта, а также работы более позднего времени, в которых эти источники интерпретированы.

В работе мы опираемся на *подходы и методы*, сформированные в исследованиях творчества композиторов классической эпохи, апробированные в современной музыковедческой науке. Это, прежде всего, методология, представленная в работах Л.Л. Гервер, Н.С. Гуляницкой, Л.В. Кириллиной, Ш. Кунце, П.В. Луцкера, И.П. Сусидко, Б. Пелкер, Л. Ратнера, Й. Кремера, С. Дамс<sup>7</sup>. В ее основе – опора не только на современные подходы, методы, понятия и термины, но также и на те, которые были сформированы в XVIII –

---

<sup>7</sup> Здесь и далее см. Список литературы.



начале XIX веков. Опираясь на высказывания музыкантов, поэтов, теоретиков XVIII века, а также разнообразные документы той эпохи, мы стремимся, насколько это возможно, приблизиться к достоверности в интерпретации фактов и аналитических выводов.

Центральной теоретической категорией в применении к анализу жанров в диссертации является категория «поэтики», понимаемая как «система эстетических средств, "рабочих принципов" (Аверинцев), структура произведений»<sup>8</sup>. Для определения специфики в трактовке музыкальных жанров композиторами-мангеймцами применяется компаративный метод.

**Терминологический аппарат.** Отдельную терминологическую проблему на сегодняшний день представляет употребление термина *мангеймская школа*. У этого понятия до сих пор нет однозначного определения. Первоначально термином *мангеймская школа*, появившимся в 1771 году у Иоганна Кристофа Штокхаузена, обозначалась школа игры на скрипке и, в целом, стиль оркестрового исполнительства<sup>9</sup>. В дальнейшем Георг Йозеф Фоглер в работах «Курпфальцская школа музыки» и «Размышления о мангеймской музыкальной школе» придал термину *мангеймская школа* новое значение. Фоглер первым, по всей вероятности, упомянул о школе композиции в связи с Мангеймом, правда, подразумевал под этим свое собственное теоретическое учение<sup>10</sup>.

В начале XX века Гуго Риман расширил употребление понятия *мангеймская школа*. В трактовке немецкого теоретика данный термин стал обозначать единый композиционный подход музыкантов двора курфюрста Карла Теодора<sup>11</sup>. Первое поколение представлено творчеством композиторов, родившихся в первые два десятилетия XVIII века, к ним относятся Франц Ксавер Рихтер (1709–1789), Игнац Хольцбауэр (1711–1783) – неравнозначные по уровню образования и различные по стилю авторы, уже сложившиеся профессионально ко времени их

<sup>8</sup> Гуляницкая Н.С. Поэтика музыкальной композиции. Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 12.

<sup>9</sup> Pelker B. Mannheimer Schule // MGG. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1996. Bd 5. S. 1646.

<sup>10</sup> Ibid.

<sup>11</sup> Riemann H. Die Mannheimer Schule // DTB. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1902. 3 Jg, 1 Bd. S. X.

прибытия в Мангейм. О втором поколении музыкантов – Антон Филс (1733–1760), Кристиан Каннабих (1731–1798), Карл Йозеф Тоески (1731–1788) – родившихся в 1730-е годы, можно говорить, как о более-менее схожих по стилю, так как все они были учениками Иоганна Стамица (1717–1757), который хронологически принадлежит к представителям первого поколения. Однако такие исследователи как Я. Ларю и Е.К. Вольф<sup>12</sup> в силу исключительной значимости Стамица для мангеймской инструментальной традиции подчеркивают его положение особо (подробнее см. в *Главе 2. Симфония*).

В современном музыкальном словаре NGD<sup>13</sup> разделяют два вышеуказанных определения. Термин *мангеймская школа* имеет свое первоначальное значение, то есть употребляется по отношению к стилю оркестрового исполнительства. Для школы композиции применяют термин *мангеймский стиль*.

Как нам кажется, понятие *мангеймская школа* может иметь два значения. Учитывая, что в Мангейме многие принципы письма были типизированы, мы гораздо увереннее можем говорить о *мангеймской школе*, нежели о *венской школе*. В данном вопросе мы следуем немецкой современной исследовательской традиции, которая под *мангеймской школой* подразумевает «определенную группу композиторов различного происхождения, географически находящуюся между Востоком и Западом, Богемией и Парижем, впитавшую все новые тенденции»<sup>14</sup>.

Еще одним понятием, требующим разъяснения, является термин *мангеймские манеры*, который был впервые употреблен Гуго Риманом<sup>15</sup>. Более подробно он будет рассмотрен в главе 2, посвященной симфонии. Здесь лишь уточним, что в данном исследовании мы проводим четкую параллель между этим термином и понятием *топос* в том смысле, в каком его употребляют Л. Ратнер,

<sup>12</sup> Larue J., Wolf E.K. Symphony 18<sup>th</sup> century. Mannheim and German Catholic courts [Electronic source] // NG. Vol. 24.

<sup>13</sup> Wolf E.K. Mannheim style [Electronic source] // NGD. Vol. 15.

<sup>14</sup> Würtz R. Mannheim und Italien – 80 Jahre Musikforschung zur Vorgeschichte der Mannheimer // Mannheim und Italien : zur Vorgeschichte der Mannheimer: Bericht über das Mannheimer Kolloquium im März 1982 / im Auftrag der Mozartgemeinde Kurpfalz / hrsg von Roland Würtz. Mainz: Schott, 1984. S. 9.

<sup>15</sup> Riemann H. Der Stil und die Manieren der Mannheimer // DTB. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1906. 7 Jg. 2 Bd. S. XV–XXV.

Л.В. Кириллина<sup>16</sup>. Под мангеймскими манерами в первую очередь мы подразумеваем определенные устойчивые мелодико-гармонические, фактурные обороты, связанные с определенным жанровым, образным содержанием.

*Степень изученности темы* в отечественном и зарубежном музыковедении существенно различается. Для нашего музыковедения характерно упоминание Мангейма и заслуг его музыкантов в трудах по истории музыки: «Театр и симфония (роль оперы в формировании классической симфонии)» В.Дж. Конен (1968), учебник Т.Н. Ливановой «История западноевропейской музыки до 1789 года: Учебник. В 2-х томах» (1982). Но, к сожалению, учеными затрагиваются в основном два музыкальных жанра – опера и симфония. О мангеймских музыкантах в историческом контексте чешского влияния на музыкальную Европу писал И.Ф. Бэлза в таких трудах, как «Очерки развития чешской музыкальной классики» (1951), «История чешской музыкальной культуры» (1959).

В настоящее время возрос интерес к достижениям мангеймцев в инструментальных жанрах. Так, например, изучению кларнетовых концертов в творчестве мангеймских композиторов посвящена вторая глава диссертации С.Е. Артемьева «Кларнетовый концерт в европейской музыке XVIII века: от Мольтера к Моцарту» (2007). В 2015 году была защищена диссертация В.Н. Дарды «Жанрово-стилевые параметры альтового концерта в творчестве композиторов мангеймской школы», где исследовательница рассматривает различные параметры альтовых концертов в творчестве Стамицев (Йоганна, Карла, Антона) в контексте исполнительских традиций второй половины XVIII века, а также в связи с вопросами современной интерпретации.

В зарубежном музыковедении, наиболее полно рассматривающем различные аспекты мангеймской музыкальной культуры, можно выделить несколько направлений. *Первое* сформировалось в начале XX века, оно связано с

---

<sup>16</sup> Ratner L.G. Classic music: expression, form, and style. New York: Schirmer Books, 1980. 475 p.; Кириллина Л.В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. М.: Московская гос. консерватория, 1996. Ч. I. Самосознание эпохи и музыкальная практика. 192 с.

научными дискуссиями об историческом значении мангеймской школы, об ее истоках, о влиянии на венскую классику. Исследования этого типа имеют богатую историю: введение к томам ДТВ Г. Римана (1902, 1906), введение к ДТÖ Г. Адлера (1908), труды Л. Каменского «Мангейм и Италия» (1908/09), П. Ланга «Музыка Западной цивилизации» (1941), Г. Кролля «К предыстории мангеймцев» (1959) и многие другие. В первой половине 1980-х была проведена конференция, посвященная истокам мангеймской музыки, по материалам которой был издан сборник – «Мангейм и Италия: к предыстории мангеймцев (1982)».

*Вторая тенденция* – анализ конкретных музыкальных явлений мангеймской традиции. Работы такого рода отличаются исключительной детальностью и тщательностью, особенно когда они посвящены отдельным жанрам. Среди этих трудов следует отметить исследование Ш. Кунце «Симфонии в XVIII веке» (1993), в котором большой раздел отведен мангеймской симфонии и в целом мангеймским манерам, используемым не только в симфонической музыке. Также о симфониях пишет Е.К. Вольф «К истории возникновения мангеймского симфонического стиля» (1984), «Мангеймская симфоническая музыка 1777/1778 гг. и ее влияние на симфонический стиль Моцарта» (1994) и др. Симфоническим произведениям мангеймских авторов посвящают свои диссертации Г. Хофер «Кристиан Каннабих. Биография и сравнительный анализ его симфоний» (1921), П. Мехленбург «Симфония мангеймской школы» (1963) и др.

Мангеймский оперный театр, как предмет изучения, является, на наш взгляд, самым популярным. Особого внимания заслуживает труд Й. Кремера «Немецкий музыкальный театр в конце XVIII века» (1998), занимающегося вопросами немецкого музыкального театра, в котором много нового и важного сказано об опере Хольцбауэра «Гюнтер фон Шварцбург» и опере «Альцеста» Антона Швейцера. Вопросы развития национального театра рассматриваются в работе В. Геррманна «Придворный театр – Народный театр – Национальный театр. Бродячие труппы в Мангейме в XVIII веке и их вклад в зарождение национального театра» (1999). Опере в годы расцвета мангеймской традиции

посвящает свою диссертацию П. Корнельсон «Опера в Мангейме, 1770–1778» (1992). Существует также много статей, рассматривающих общие либо конкретные вопросы, связанные с той или иной оперой. Ввиду их большого количества, назовем лишь некоторые: С. Хенце «Опера seria при курпфальцском дворе: "Софонисба" Траэтты, "Ифигения в Тавриде" Ф. Майо, "Фемистокл" И.К. Баха» (1984), К. Хорчанский «Музыкальный театр в Мангейме в художественном воплощении» (1994), Т. Бецвизер «Зингшпиль в Мангейме: "Торговец из Смирны" Аббата Фоглера» (1994) и мн. др. Кроме того, в 2004 году вышел сборник статей, посвященных опере в театре Шветцингена, летней резиденции мангеймского курфюрста Карла Теодора (1743–1778) – «Придворная опера в Шветцингене: музыка, сценическое искусство, архитектура» (2004).

Балетный жанр, активно развивавшийся в Мангейме, анализируется в диссертации К. Рудольфа «Драматические балеты Кристиана Каннабиха» (1928), а также в ряде статей С. Дамс «Мангеймский балет в период реформы балета XVIII века» (1992), «Этьен Лошери, современник Новерра» (1994) и др. С 1996–1999 гг. издательством «A-R Edition» было выпущено четыре тома «Балетной музыки при мангеймском дворе» (1996, 1997, 1998, 1999), в каждом из которых, помимо партитур балетов («Встреча», «Саммитские свадьбы», «Медея и Ясон» К. Каннабиха, «Встреча на охоте или Охотники помешали» Г. Фоглера, «Марс и Венера», «Кефал и Прокрида» К.Й. Тоески и др.), содержатся аналитические очерки о них.

Особенности мангеймской церковной музыки освещены в диссертации Эдварда Шмитта «Курпфальцская церковная музыка в XVIII веке» (1958). В первой половине 1990х гг. был издан двухтомный труд Й. Ройттера «Исследования церковной музыки Франца Ксавера Рихтера (1709–1789)» (1993). Среди последних исследований церковного жанра выделяется труд Й. Тайля «... с точки зрения канонов: богослужения, церковные праздники и церковная музыка мангеймской придворной капеллы согласно курпфальцского придворного и государственного календаря» (2008), в котором очень подробно рассматриваются различные периоды и особенности мангеймской церковной музыки. Кроме этого,

существует ряд статей, посвященных данному направлению: «Пример из истории репертуара. Музыкальная рукопись из среды мангеймской придворной капеллы» (1991), «Церковная музыка при мангеймском дворе» (1992), «Концертный орган в вокальной церковной музыке при курпфальцском дворе в Мангейме» (1999) Й. Ройттера, «О распространении и подлинности месс А. Филса» Р. Томсен-Фюрста (2002) и другие.

Одна из наименее изученных в отечественном музыкознании сфер музыкальной культуры Курпфальца – теоретическая мысль во время расцвета мангеймской традиции. Самым плодовитым автором здесь был, безусловно, Георг Йозеф Фоглер. Именно его исследования – «Наука и искусство композиции» (1776), «Размышления о мангеймской музыкальной школе» (1778–1781), «Заметки по гармонии для генерального баса на основах мангеймской школы» (1802), «Система построения фуги как введение в основы гармонического пения» (1817) и другие, имеют для нас важнейшее значение. В Мангейме в течение короткого времени жил также такой видный деятель, как Кристиан Даниэль Шубарт, написавший один из наиболее интересных для нас трудов – «Идеи эстетики музыкального искусства» (1806). Помимо самих работ мангеймских теоретиков, существуют исследования, в которых авторы описывают и анализируют теоретические размышления Фоглера. Так, в конце XIX века К. Шафхейтлемом была издана монография «Аббат Георг Йозеф Фоглер. Жизнь, характер и музыкальная система. Труды, школа, портрет» (1888), в XX веке – диссертация Х. Кройца «Аббат Георг Йозеф Фоглер как музыкальный теоретик. Очерк по истории теории музыки XVIII века» (1957), а также научный труд Ф. Грэйва и М. Грэйв «В прославление гармонии: учение Аббата Георга Йозефа Фоглера» (1988). Среди последних исследований отметим сборник статей под редакцией Т. Бецвизера и С. Леопольд, опубликованный по материалам конференции, проведенной в Гейдельберге в 1999 г. «Аббат Фоглер. Мангеймец в европейском контексте» (2003). В 2016 году при Академии музыковедения в Гейдельберге был издан двухтомный труд Б. Пелкер и Р. Томсена-Фюрста «Георг

Йозеф Фоглер (1749–1814). Материалы по жизни и творчеству в период службы при пфальц-баварском дворе» (2016).

Биографии мангеймских музыкантов, а также информацию о мангеймской музыкальной традиции в целом можно найти в авторитетных справочных изданиях (MGG, 1996; NGD, 2001). Есть и другие издания, в которых имеется информация о мангеймских музыкантах: это энциклопедии XIX века – «Баварский музыкальный словарь» Ф. Липовски (1811), «Общий исторический лексикон по искусству в Богемии и части Моравии и Силезии» Г. Длабаца (1815), которые интересны тем, что написаны в период, очень близкий времени расцвета мангеймской традиции, а также справочники XX века – «Биографический и библиографический справочник музыкантов и музыковедов христианской эры до середины XIX века» Р. Эйтнера (1900–1904), «Музыкальный словарь» Г. Римана (1916).

Помимо энциклопедических справочников, существует большое количество монографий, посвященных мангеймским музыкантам. Ввиду достаточно объемного списка, приведем лишь несколько: «История и генеалогия придворной семьи музыкантов Каннабих» Р. Бека (1977), «Иоганн Стамиц» П. Градевица (1984) и др.

В особую, *третью* группу работ, посвященных Мангейму, необходимо выделить работы об отношении Моцарта к мангеймской традиции. Много написано о пребывании композитора в столице Курпфальца, о возможном влиянии на него местной музыкальной традиции. Здесь стоит упомянуть следующие работы – «В.А. Моцарт» Г. Аберта (1919–1921), «Моцарт и его время» П.В. Луцкера и И.П. Сусидко (2008). Среди статей моцартоведов, в которых уделено внимание этому аспекту, назовем: Л. Финшер «Моцарт и Мангейм» (1994) и «Мангеймские сочинения Моцарта» (1991), Г. Мейер «Оперы Моцарта в мангеймском национальном театре с 1784 до 1991» (1991). Помимо частных статей, существуют целые альманахи, посвященные теме его пребывания в Мангейме и связи с мангеймской традицией: «176 дней В. А. Моцарта в Мангейме» (1991), «Моцарт и Мангейм: доклады конференции, состоявшейся в

Мангейме в 1991» (1994). Особо интересен для нас второй том писем Вольфганга – В. Моцарт «Письма и заметки» (2005), в котором композитор делится с отцом своими впечатлениями о музыкальной культуре Мангейма и ее представителях.

**Научная новизна** диссертации состоит в том, что впервые, как в отечественной, так и зарубежной науке была предпринята попытка комплексного рассмотрения мангеймской музыкальной традиции 1760–1770-х годов. В исследовании существенно расширяются общие представления о ней, ее истоках и особенностях, дана ее многоплановая характеристика. Анализ симфонического жанра проводился в русле широко используемой на сегодняшний день теории музыкальной топики. В музыкально-театральных и церковных жанрах изучены их основные характеристики с точки зрения принадлежности их к новаторским тенденциям времени. Таким образом, новым является и ракурс исследования: мангеймская музыкальная культура исследована в контексте европейской музыкальной жизни второй половины XVIII века. Проведены параллели с ключевыми национальными традициями того времени, выявлены их взаимосвязи. Кроме того, в диссертации впервые исследован ряд сочинений, ранее не изученных в отечественном музыковедении – симфонии, мессы Хольцбауэра и Фоглера, опера Хольцбауэра.

**Теоретическое значение** диссертации заключено в создании научной базы для дальнейшего исследования мангеймской музыкальной культуры, уточнении ряда понятий, а именно *мангеймская школа, мангеймский стиль, мангеймские манеры*, определении места этой традиции в музыкальной культуре второй половины XVIII века, выдвижении идеи о причинах и проявлениях новаторских инициатив в формировании и развитии музыкальных жанров.

**Практическое значение.** Результаты диссертации могут быть использованы в вузовских курсах истории зарубежной музыки, истории оркестровых стилей, музыкальной формы, а также привлечь внимание исполнителей и содействовать расширению концертного репертуара.

**Степень достоверности и апробация результатов** исследования обусловлена опорой на широкий круг музыкальных источников, на отечественные



и зарубежные музыковедческие, музыкально-критические, эпистолярные и справочные источники XVIII – XXI веков.

Диссертация неоднократно обсуждалась на кафедре аналитического музыкознания Российской академии музыки им. Гнесиных. Материалы исследования были представлены в докладах на Межвузовской научной конференции «Исследования молодых музыковедов» (3–4 апреля 2014, 7–8 апреля 2015, 11–12 апреля 2017) в Российской академии музыки им. Гнесиных, на II Международной научно-практической конференции «Опера в музыкальном театре: история и современность» (12–14 октября 2015) в Российской академии музыки им. Гнесиных. Основные положения диссертации отражены в 7 публикациях, из них 3 – в журналах, входящих в список рецензируемых изданий, рекомендованных ВАК.

**Структура работы.** Диссертация состоит из Введения, четырех глав, разделенных на параграфы, Заключения, Списка сокращений, Списка литературы, Списка нотных примеров, Списка таблиц, а также семи Приложений. В первой главе рассматривается социально-культурная жизнь Мангейма. Вторая посвящена особенностям мангеймской симфонии. Третья глава представляет собой анализ музыкально-театральных жанров при курпфальцском дворе. В четвертой исследуется церковная жизнь в Мангейме. В Приложении А дан очерк об архитектурном облике Мангейма, в Приложении Б – портрет курфюрста Карла Теодора. В Приложении В содержатся биографии наиболее выдающихся музыкантов капеллы, в Приложении Г – их полный список. Приложение Д – платежная ведомость, в Приложении Е приведена таблица оперных и балетных постановок на сцене мангеймского театра в 1760–1770-е годы, в Приложении Ж – либретто оперы «Гюнтер фон Шварцбург» Хольцбауэра.

## Глава 1. Мангейм второй половины XVIII века: социально-культурная картина

«Вдали от Мангейма я испытываю нехватку духовного удовлетворения искусством, природой и науками, что соединены в Мангейме. Город расположен между двумя полноводными реками, и в нем есть все, что достойно восхищения: близость Гейдельберга, прекрасные горы, где расположен замок – свидетельство княжеской мощи среди скал, архитектура<sup>17</sup> великого времени – гордость и богатство Мангейма и всего нашего отечества. Руины Гейдельберга, хранящие красоту замковых укреплений и мастерство их создателей, свидетельствуют о жестокости войны, в Мангейме же – великолепие и прелесть искусства мирного времени, а Шветцинген – памятник садово-паркового искусства и сельского труда. В резиденции имеется капелла, оперный театр, библиотека, кабинет естествознания, картинная галерея – все, что изучалось науками на протяжении веков и творчески созидалось на земле, что донесло изобразительное искусство. В античном зале представлено совершенство древних времен. Звездный путь к познанию творчества – музыка, привлекающая гостей со всех краев и дарящая тончайшее наслаждение благодаря изумительному исполнительскому искусству. Академия наук, что информирует о событиях в княжествах и государствах и дает научную панораму, собрала ученых и богатейшие коллекции. В театре представлены характеры, обычаи, быт, одеяния жителей всех сословий, он обогащает и развивает вкусы людей. Прибавьте сюда близость к Страсбургу, откуда идут новшества и фантазия, и вы найдете все то, чего я, увы, лишена»<sup>18</sup>.

Этот отрывок из книги «Письма о Мангейме» известной писательницы второй половины XVIII века Софии фон Ля Рош (1731–1807), которая была свидетельницей расцвета мангеймской традиции, на наш взгляд, очень тонко и

---

<sup>17</sup> Подробнее об архитектурном облике Мангейма см. *Приложение А*.

<sup>18</sup> *LaRoche S. Briefe über Mannheim*. Mannheim: Schwan und Götz, 1791. S. 81–83.

наглядно демонстрирует красоту и притягательность Мангейма 1760–1770-х годов.

Мангейм<sup>19</sup> – город на юго-западе Германии, расположенный на правом берегу Рейна в устье реки Неккар. Мангейм относится к земле Баден-Вюртемберг, которая в настоящее время входит в состав федеральных земель ФРГ<sup>20</sup>. В XVIII веке эти земли, а также территория Эльзаса, ныне относящегося к Франции, составляли историческую область под названием Пфальц (Pfalz), первоначально со столицей в Гейдельберге, затем с 1720-го – в Мангейме.

На протяжении веков Пфальцем правили представители нескольких курфюршеских династий, принадлежавших древнему роду Виттельсбахов: старшая ветвь Виттельсбахов (до 1559)<sup>21</sup>, Зиммерны (1559–1685)<sup>22</sup>, Нойбурги (1685–1742)<sup>23</sup>, Зульцбахи (1742–1799)<sup>24</sup>. Формой правления был мелкодержавный абсолютизм<sup>25</sup>, который утвердился в условиях раздробленности Германии, состоящей из более чем 300 суверенных княжеств, что существенным образом отличало ее от крупных централизованных монархий Европы<sup>26</sup>. Каждый

<sup>19</sup> Рыбацкая деревня под названием Манненгейм (Mannenheim) впервые упоминается в 766 году в хронике монастыря Лорш. Современное название город приобрел с 1262 года. – *Матвеева А.Г., Полетова Л.А., Стрелецкий В.Н.* Мангейм [Электронный ресурс] // Энциклопедия Всемирная история. URL: [https://w.histrf.ru/articles/article/show/mangieim\\_mankhaim](https://w.histrf.ru/articles/article/show/mangieim_mankhaim) (дата обращения: 20.03.2018).

<sup>20</sup> *Вишнев, О.В.* Пфальц [Электронный ресурс] // Большая российская энциклопедия. URL: [https://bigenc.ru/world\\_history/text/3485696](https://bigenc.ru/world_history/text/3485696) (дата обращения: 15.02.2018).

<sup>21</sup> Еще в 1214 году род Виттельсбахов пришел к власти в Пфальце. Первым пфальцграфом стал герцог Баварский Людвиг I. В начале XIV века (1329 г.) баварские Виттельсбахи разделились на идущие от двух братьев две основные линии: старшую (Пфальц, пфальцграфы Рейнские) и младшую (Бавария, герцоги Баварские). Династия Виттельсбахов во главе курфюршества Пфальц: Рупрехт I (1356–1390), Рупрехт II (1390–1398), Рупрехт III (1398–1410), Людвиг III (1410–1436), Людвиг IV (1436–1449), Фридрих I (1449–1476), Филипп (1476–1508), Людвиг V (1508–1544), Фридрих II (1544–1556), Отто Генрих (1556–1559).

<sup>22</sup> Династия Зиммернов: Фридрих III (1559–1576), Людвиг VI (1576–1583), Фридрих IV (1583–1610), Фридрих V (1610–1623), Карл I Людвиг (1648–1680), Карл II (1680–1685). С 1623-го по 1648 год курфюршеством Пфальц правила Баварская династия в лице Максимилиана I, впоследствии власть вновь перешла к представителям династии Зиммернов.

<sup>23</sup> Династия Нойбургов: Филипп Вильгельм (1685–1690), Иоганн Вильгельм (1690–1716), Карл III Филипп (1716–1742).

<sup>24</sup> Монархи Европы: судьба династий [Электронный ресурс] / ред. Н.В. Попов. М.: Терра, 1997. 624 с. URL: <http://bibliotekar.ru/dinastii/7.htm> (дата обращения 23.11.2017).

<sup>25</sup> Княжеский абсолютизм, как особая форма феодально-абсолютистского строя, был характерен как для Западной и Центральной Германии, так и для Италии. В семи государствах из десяти, на которые разделялась Италия, также был сформирован абсолютизм. – *Новая история стран Европы и Америки. Первый период* / под ред. А.В. Адо. М.: Высшая школа, 1986. С. 100.

<sup>26</sup> *Там же.* С. 125.

курфюрст Пфальца оставил свой след в истории государства, однако, наиболее ярким для процветания Мангейма как столицы Пфальца был период правления Карла IV Теодора из династии Зульцбахов.

### ***§1.1. Просвещенный монарх***

Карл Теодор (1724, Дрогенбос, близ Брюсселя – 1799, Мюнхен) получил статус курфюрста, когда ему было всего 18 лет. Он возглавлял государство с 1742-го вплоть до переезда мангеймского двора в Мюнхен, где Карл Теодор в 1778 году вступил в наследство, доставшееся ему от умершего бездетным баварского курфюрста. Его предшественник Карл III Филипп оставил Мангейм в весьма плачевном состоянии. Как отмечает Ф. Вальтер, Карл Теодор был человеком мягким и непоследовательным, в связи с чем, начав правление с большим энтузиазмом – проводил реформы в области образования, здравоохранения, вооружений, вскоре он потерял интерес к государственной деятельности<sup>27</sup>. Тем не менее, он немало сделал во благо своей земли, ведь недаром эпоху расцвета и европейской славы Мангейма связывают с его именем. Главные заслуги курфюрста относятся к области науки и искусства.

Благодаря Карлу Теодору, во второй половине XVIII века Мангейм превратился в научный центр всего юго-западного края Германии. Как подчеркивал Антон Кляйн, служивший при мангеймском дворе, «Пфальц стал, именно благодаря Карлу Теодору, колыбелью наук», так как раньше ни в чем подобном эта земля замечена не была<sup>28</sup>. Постоянная забота курфюрста о развитии различных ее областей в Мангейме привели к возникновению учреждений, которые, по мнению Бербель Пелкер, «могли равняться подобным институтам при крупных европейских дворах»<sup>29</sup>.

<sup>27</sup> *Walter F.* Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hofe. S. 95.

<sup>28</sup> Цит. по: *Ibid.* S. 101.

<sup>29</sup> *Pelker B.* Musikalische Akademien am Hof Carl Theodors in Mannheim // Die Mannheimer Hofkapelle im Zeitalter Carl Theodors / hrsg. von Ludwig Finscher. Mit Beitr. von Gabriele Busch-Salmen. 1. Aufl. Mannheim: Palatium-Verl. im J-und-J-Verl., 1992. S. 49.

Безусловно, самым значимым событием, способствовавшим развитию научной мысли, было создание в 1763 году Академии наук<sup>30</sup>. Инициатива ее основания принадлежала историку Иоганну Даниэлю Шепфину, поддержавшему предложение Карла Теодора учредить академию для изучения истории пфальцских земель<sup>31</sup>. «Ядром» Академии стал придворный кабинет древностей, включавший собрания рукописей и памятников эпохи египтян, этрусков, греков и римлян<sup>32</sup>. Заседания проходили регулярно по четвергам; говорили здесь на нескольких языках – латинском, немецком и французском<sup>33</sup>. Начиная с 1766 года, члены Академии публиковали свои работы в специальном издании; труды по ботанике, минералогии и физике печатались в известных журналах того времени и получали широкое признание. Однако, вследствие переезда двора в Мюнхен, революционных волнений в 1794–1795 гг. и смерти Карла Теодора в 1799-м, деятельность Академии наук практически прекратилась<sup>34</sup>. К тому же, свое значение Академия потеряла со смертью ее членов, так как по уставу новых избирать не полагалось<sup>35</sup>.

Наряду с Академией, благодатной почвой для научного развития в Пфальце были оборудованные в замке курфюрста кабинеты, доступ в которые предоставляли не только придворным, но и широкой публике. Так, например, гордостью мангеймского двора была картинная галерея курфюрста, для которой были построены специальные залы в восточном крыле дворца. Основа коллекции была заложена еще предшествующим правителем: Карл Филипп привез картины в Мангейм из Дюссельдорфа в 1730–1731 годах<sup>36</sup>. Карл Теодор продолжил

---

<sup>30</sup> Первым президентом Академии Карл Теодор назначил Леопольда Максимилиана фон Хознхаузена (1708–1783). Среди членов были Франц профессор медицины из Гейдельберга Франц Йозеф фон Оберкамп, главный библиотекарь Майлот де ла Трайлле, личный врач курфюрста Франц Леодегар фон Зайлерн, судебный эксперт из Гейдельберга Георг Йозеф Ведекинд, пфальцские историографы Козимо Алессандро Коллини и Кристоф Якоб Кремер и другие представители из разных научных сфер. Среди почетных членов Академии был Вольтер. – *Kreutz J. Aufklärung und französische Hofkultur*. S. 16.

<sup>31</sup> *Ibid.*

<sup>32</sup> *Homerling L. «Alles Merkwürdige des deutschen Athen's»*. S. 90, 92.

<sup>33</sup> *Kreutz J. Aufklärung und französische Hofkultur*. S. 16.

<sup>34</sup> *Homerling L. «Alles Merkwürdige des deutschen Athen's»*. S. 94.

<sup>35</sup> *Kreutz J. Aufklärung und französische Hofkultur*. S. 18.

<sup>36</sup> *Ibid.* S. 13.

пополнять коллекцию. И если в 1756 году было инвентаризировано 29 экспонатов, то в 1780-м коллекция включала более 1000 картин<sup>37</sup>.

Немалой известностью пользовались также кабинет гравюр и рисунков<sup>38</sup> и придворная библиотека<sup>39</sup>, насчитывавшая 100 000 томов<sup>40</sup> по различным дисциплинам, относящимся как к естественным, так и к гуманитарным наукам. В настоящее время большая часть коллекций мангеймского двора находится в Мюнхене, куда она была вывезена после 1800 года. Среди покинувших столицу Пфальца экспонатов были 650 картин (работы Веласкеса, Рембрандта, Рубенса, Брейгеля, Дюрера), все тома из библиотеки, а также некоторое оборудование Академии наук, т.е. по сути, все самое ценное, что имелось в распоряжении мангеймского двора<sup>41</sup>.

Особой достопримечательностью научного Мангейма была астрономическая обсерватория<sup>42</sup>. С ней непосредственно связано имя немецкого астронома Кристиана Майера (1719–1783), чьи работы лежат в области наблюдательной астрономии<sup>43</sup>. Помимо трудов Майера, наука в Пфальце была широко известна за пределами Мангейма благодаря деятельности Иоганна Якоба Хеммера (1733–1790)<sup>44</sup>.

---

<sup>37</sup> *Ibid.*

<sup>38</sup> Кабинет гравюр и рисунков был создан в 1758 году. Собрание гравюр было разделено по национальным школам и составляло 400 предметов, но к 1780 году вместе с копиями оно увеличилось до 65000 экспонатов. – *Kreutz J. Aufklärung und französische Hofkultur*. S. 13.

<sup>39</sup> Проект помещения библиотеки был поручен Николя де Пигаже, который принимал активное участие в строительстве мангеймского замка, а также шветцингенского парка. Потолок библиотеки расписал Ламберт Крае, а фронтон сделал Петер Антон Фершаффельт. – *Ibid.* S. 13.

<sup>40</sup> *Homerling L. «Alles Merkwürdige des deutschen Athen's»*. S. 95.

<sup>41</sup> *Ibid.* S. 94–95.

<sup>42</sup> Астрономическая обсерватория была возведена в 1772–1774-х годах под управлением немецкого архитектора Франца Вильгельма Рабалиатти (1716–1782). Ее высота составляла 31 метр 35 см; помимо рабочих помещений обсерватория располагала библиотекой и гостевой комнатой для иностранных ученых – *Budde K. Sterne, Blitze, Luftballen, Astronomie und Physik zur Zeit Mozarts // 176 Tage W.A. Mozart in Mannheim / hrsg. von Karin von Welck, Liselotte Homerling. Mannheim: Städtisches Reiss-Museum, 1991. S. 114.*

<sup>43</sup> Майер был одним из первых, кто начал систематически наблюдать двойные звезды, открыв многие из них. Среди его работ – «Новые методы для создания за короткое время и при небольшой стоимости общей и точной карты всей России» (*Nouvelle méthode pour lever en peu de temps et à peu de frais une carte générale et exacte de toute la Russie, 1770*), «Обоснование новых наблюдений за спутниками неподвижных звезд, открытых в мангеймской абсерватории» (*Gründliche Vertheidigung neuer Beobachtungen von Fixsterntabanten welche zu Mannheim auf der kurfürstl. Sternwarte endecktet worden sind, 1778*).

<sup>44</sup> Профессор физики при Академии наук, Хеммер проявлял интерес к атмосферному электричеству, который дал ему толчок к изучению молниеотводов, в результате он разработал вариант пятиконечного

Наряду с учреждением Академии наук важной составляющей для Мангейма как научного центра было созданное по декрету курфюрста Карла Теодора от 13 октября 1775 года Курпфальцское немецкое общество (*Kurpfälzische deutsche Gesellschaft*)<sup>45</sup>, которое занималось лингвистическими и филологическими исследованиями. В его состав входили Готхольд Эфраим Лессинг (1729–1781), Фридрих Клопшток (1724–1803), Фридрих Шиллер (1759–1805) и другие деятели науки и искусства. Приоритетной задачей представители общества видели изучение немецкого языка с целью употребления его в научных трудах: очищение немецкого языка, улучшение правописания и распространение хорошего вкуса<sup>46</sup>. Курпфальцское немецкое общество имело важное значение и для музыкального искусства, о чем подробнее будет написано в последующих главах.

И все же, главным увлечением Карла Теодора было искусство, прежде всего, музыка. Он играл на флейте и виолончели, что отобразили портреты того времени (*Приложение Б*). О его музыкальной одаренности писал Чарльз Берни (1726–1814) в 1772 году: «Во дворце курфюрста, который сам отлично играет на немецкой флейте<sup>47</sup> и, по временам, исполняет также партии виолончели, каждый вечер дается концерт, когда в театре нет публичного представления...»<sup>48</sup>. Карл Теодор с его увлечением музыкой не единственный пример в истории той эпохи – в XVII–XVIII веках монархи, играющие на музыкальных инструментах, были нередким явлением. В Вене, например, правители из династии Габсбургов уделяли особое внимание музыкальному воспитанию наследников. Как отмечает французский писатель Марсель Брион, «уроки игры на одном или нескольких

---

молниеотвода (*«Hemmerscher Fünfspitz»*). В 1769 году в кратчайшие сроки все государственные и религиозные постройки в Курпфальце были оснащены изобретением Хеммера. В 1776 году в замке Мангейма оборудовали кабинет физики, занимавшийся проблемами электричества, в частности, его влиянием на атмосферу и климат. Кроме того, Хеммер занимал пост секретаря Пфальцкого метеорологического общества, организованного в 1780 году. Под его руководством было построено 39 метеорологических станций в разных странах, с целью наблюдения и сбора информации о погодных условиях. – *Budde K. Sterne, Blitze, Luftballen, Astronomie und Physik. S. 121–122, 125–126.*

<sup>45</sup> *Krämer J. Deutschsprachiges Musiktheater im späten 18. Jahrhundert: Typologie, Dramaturgie und Anthropologie einer populären Gattung / Jörg Krämer. Tübingen: Niemeyer, 1998. S. 358.*

<sup>46</sup> *Ibid.*

<sup>47</sup> Скорее всего, имеется в виду флейта немецкой системы, в отличие от французской.

<sup>48</sup> *Берни Ч. Музыкальные путешествия. Дневник путешествия 1772 г. по Бельгии, Австрии, Чехии, Германии и Голландии. М.: Музыка, 1967. С. 50.*

инструментах занимали по несколько часов в распорядке дня князей, императрицы и даже самого императора»<sup>49</sup>. Закономерным результатом стало то, что некоторые из них делали успехи. Так, Иосиф I (1678–1711) по свидетельству современников «превосходно играл на клавесине и ловко управлялся с флейтой...»<sup>50</sup>. Также и король Пруссии Фридрих II Великий (1740–1786) увлекался искусством и играл на флейте.

Отметим, что не только Карл Теодор имел музыкальное образование. Музыка, наряду с карточными играми и охотой, стала главным пристрастием его жены – Элизабет Августы (1721–1794). Будучи старшей внучкой курфюрста Карла Филиппа, она была уроженкой Мангейма и с самого начала занимала привилегированное положение при дворе, в отличие от своего супруга, который до момента вступления на престол для Мангейма был «чужаком». Как будущая супруга курфюрста она получила традиционное образование, которое включало в себя также знания придворного этикета и разнообразных форм досуга: танцев (педагог Мариано Лена) и пения (педагог – придворный капельмейстер Карло Груа)<sup>51</sup>. Кроме того, Элизабет Августа брала «итальянские уроки» вместе с немецким, французским и, предположительно, латинским языками, которые, как отмечает С. Мерц, «служили знакомству с античной мифологией, а также развитию способности понимать содержание музыкальных представлений при дворе»<sup>52</sup>.

До 1770-го Элизабет Августа оказывала большое влияние на музыкальную жизнь при мангеймском дворе. Она оказывала поддержку труппе французской комедии, которая с 1746–1747 гг. получила постоянное место при дворе<sup>53</sup>.

Но, каковой бы ни была роль супруги правителя, именно личности и инициативам курфюрста Мангейм обязан блеском своей музыкальной и духовной

<sup>49</sup> *Брион М.* Повседневная жизнь Вены во времена Моцарта и Шуберта. М.: Молодая гвардия, Палимпсест, 2009. С.101.

<sup>50</sup> *Там же.* С. 103.

<sup>51</sup> *Mörz S.* «Die Oper ist mir das liebste...». Kurfürstin Elisabeth Augusta und die Hofmusik. Mannheim – Ein Paradies der Tonkünstler?: Kongressbericht Mannheim 1999 / hrsg. L. Fischer, B. Pelker, R. Thomsen-Fürst. Frankfurt am Main; Berlin; Bern; Bruxelles; New York; Oxford; Wien: Lang, 2002. S. 35

<sup>52</sup> *Ibid.*

<sup>53</sup> *Ibid.* S. 37.



жизни во второй половине XVIII века. О важной роли курфюрста в жизни города писали многие его современники. Так, Кристиан Даниэль Шубарт (1739–1791) в своей работе отметил: «Ему обязана музыка в императорском дворце тем блеском, который вызывал зависть у гордых иностранцев и превратил его двор в школу подлинно хорошего вкуса в музыкальном искусстве»<sup>54</sup>. Также процитируем Генриха Зандера<sup>55</sup>: «Мангейм. Счастливый город, имеющий такого курфюрста, который не только хвалит и любит искусство, но и на деле поддерживает его, вдохновляет и вознаграждает. <...> Не колеблясь, скажу, что видел достопримечательности немецких Афин»<sup>56</sup>. Как следует из воспоминаний современников, роль Карла Теодора была здесь ключевой, процветание всех ветвей искусства – его первейшая заслуга.

Музыкальное искусство было визитной карточкой Мангейма. Как отмечал Чарльз Берни, «музыка, по-видимому, является одним из главных и наиболее постоянных развлечений его высочества курфюрста, а оперы и концерты, на которые имеют доступ все его подданные, формируют суждение и воспитывают вкус к музыке во всем курфюршестве»<sup>57</sup>. Действительно, Карл Теодор особенно ценил и поддерживал музыкальное искусство, и проявлялось это в нескольких направлениях. Во-первых, мангеймский курфюрст старался привлечь ко двору лучших виртуозов. Во время его правления капелла Мангейма существенно увеличилась как в количественном, так и в качественном составе. В течение 1740-х он пригласил на службу таких именитых музыкантов, как Франц Ксавер Рихтер, Иоганн Баптист Вендлинг, Людвиг Август Лебрэн, в 1750-е прибыли И. Хольцбауэр, И. Данци и А. Филс. Краткие биографии наиболее известных

<sup>54</sup> *Schubart Ch.Fr.D. Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst. Wien: bey J.V.Degen, 1806. S. 129.*

<sup>55</sup> Генрих Зандер (1754–1782) – немецкий естествоиспытатель, профессор в Карлсруэ. Среди его трудов – «О величии и красоте природы» (*Über das Grosse und Schöne in der Natur, 1781*); «Исследования природы рыб в Рейне» (*Beiträge zur Naturgeschichte der Fische im Rhein, 1781*); «О языке натуралистов» (*Über die Kunstsprache der Naturforscher, 1782*); «Экономическое природоведение для сельских жителей Германии и молодежи» (*Ökonomische Naturgeschichte für den deutschen Landmann u. die Jugend etc., 1782*) и другие.

<sup>56</sup> *Sander H. Beschreibung seiner Reisen durch Frankreich, die Niederlande, Holland, Deutschland und Italien; in Beziehung auf Menschenkenntnis, Industrie, Literatur und Naturkunde insonderheit. Erster Teil. Leipzig: Friedrich Gotthold Jacobär und Sohn, 1783. S. 629.*

<sup>57</sup> *Берни Ч. Музыкальные путешествия. С. 50.*

музыкантов Пфальца даны в *Приложении В*. Мангеймская капелла выросла до 52 певцов и инструменталистов с 1748-го по 1778 год<sup>58</sup>, в результате чего она стала одной из крупнейших в XVIII веке. Полный список музыкантов капеллы представлен в *Приложении Г*.

Во-вторых, Карл Теодор заботился об образовании своих музыкантов, часто финансировал их обучение в Италии. Например, именно так было в случае со скрипачом и композитором Кристианом Каннабихом. Помимо возможности обучения за границей, придворные музыканты располагали достаточным временем (по окончанию карнавального периода и в летние месяцы), чтобы совершать концертные туры – как правило, в Париж, Лондон и Италию<sup>59</sup>. Однако, в случае, если музыканты оставались за границей на долгое время, их годовой доход урезался, а оставшиеся средства использовались для премирования тех, кто находился при дворе<sup>60</sup>. Для первоклассных музыкантов мангеймской капеллы такое ограничение было несущественным, гастрольная деятельность приносила им куда больше, и не только в финансовом плане.

В целом же музыкальная жизнь в Мангейме того времени служила на благо «имиджу» трона. Все спектакли и концерты, за исключением представлений гастролирующих иноземцев, ставились по указу и за счет двора<sup>61</sup>. Художественный вкус курфюрста был при этом определяющим. А поддержка музыкального искусства, его развитие являлись главным приоритетом. Все это приносило Мангейму широкую известность и увеличивало его славу как уникального центра искусств.

Музыкальные события в Мангейме следовали одно за другим: опера, французская комедия, музыкальные академии, балы-маскарады. Опера была обязательным атрибутом во время празднования именин четы правителей (4 и 19

<sup>58</sup> Однако такая картина должна всегда рассматриваться с осторожностью, так как она взята из платежных ведомостей и других документов, которые часто содержат противоречия в своих охватах людей, упоминая отошедших от дел, временных заместителей и т. п.

<sup>59</sup> Pelker B. Die kurpfälzische Hofmusik in Mannheim und Schwetzingen (1720–1778) // Süddeutsche Hofkapellen im 18. Jahrhundert Eine Bestandsaufnahme / hrsg. von Silke Leopold und Bärbel Pelker. Heidelberg: Heidelberger Akademie der Wissenschaften, 2014. S. 287.

<sup>60</sup> *Ibid.*

<sup>61</sup> Walter F. Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hofe. S. 101.

ноября), а во время карнавального периода она ставилась каждое воскресенье<sup>62</sup>. Три дня в неделю (вторник, пятница, воскресенье) в 17.30 в Доме комедии, расположенном в левом флигеле дворца, осуществляли постановку французской комедии<sup>63</sup>. После основной пьесы следовал водевиль или балет. С 1753 года в другие дни недели (в среду и субботу) добавились музыкальные академии (см. *Глава 2. Симфония*), местом проведения которых был рыцарский зал<sup>64</sup>. Здесь же, в рыцарском зале, начиная с 6 января и до начала страстной недели, дважды в неделю с 22.00 до утра организовывались балы-маскарады, вход на которые был свободным<sup>65</sup>.

Карл Теодор даже своего летнего пребывания не мыслил без музыки, поэтому определенная часть музыкантов капеллы отправлялась вместе с курфюрстом в его летнюю резиденцию в Шветцингене. Более того, в 1753 году в Шветцингене открыли второй придворный театр<sup>66</sup>. С его появлением музыкальная жизнь Мангейма разделилась на два периода: зимний в Мангейме, с ноября до начала мая, и летний в Шветцингене, с мая по октябрь (подробнее см. *Глава 3. Музыкальный театр*). Помимо второго театра, в 1773-м в Шветцингене был построен купальный домик, который Карл Теодор избрал для своего любимого занятия – камерного музицирования<sup>67</sup>. Для летнего сезона стало традицией проводить вторую половину дня в купальном домике, предаваясь беседам и занятиям музыкой.

Многие путешественники, посетившие Шветцинген того времени, отмечали музыкальный шарм города. Ч. Берни писал: «Путешественнику, проходящему летом по улицам Шветцингена, несомненно, покажется, что он населен только колонией музыкантов, которые беспрестанно упражняются в своем

<sup>62</sup> Pelker B. Zur Struktur des Musiklebens am Hof Carl Theodors in Mannheim // Mozart und Mannheim: Kongressbericht Mannheim 1991 / hrsg. von L. Finscher, B. Pelker, J. Reutter. Frankfurt am Main; Berlin; Bern; New York; Paris; Wien: Lang, 1994. S. 33–34.

<sup>63</sup> Ibid. S. 34.

<sup>64</sup> Ibid. S. 37.

<sup>65</sup> Ibid.

<sup>66</sup> Leopold S. Europe unterm Brennglas. Oper in Schwetzingen zur Zeit Carl Theodors // Hofoper in Schwetzingen: Musik, Bühnenkunst, Architektur / hrsg. Silke Leopold, Bärbel Pelker. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2004. S. 55.

<sup>67</sup> Pelker B. Zur Struktur des Musiklebens. S. 38.

искусстве...»<sup>68</sup>. В своем красочном описании летней резиденции Карла Теодора, Шубарт также подчеркивает особое значение музыки в Шветцингене: «Кажется ты заточен на волшебном острове <...> где все – звук, <...> а мелодии воды, воздуха, земли и огня, переплетаясь, образуют чудную симфонию»<sup>69</sup>.

Как мы видим, Мангейм отличался от многих других немецких резиденций калейдоскопом музыкальных событий. Во многом это было заслугой курфюрста Карла Теодора. Музыка звучала буквально всегда и всюду. От знаменитого мангеймского двора, отмечал Леопольд Моцарт, «как от солнца, расходились лучи по всей Германии, да и по всей Европе»<sup>70</sup>. И если Вена заслуживает считаться «музыкальной столицей» на протяжении всей истории музыки, то Мангейм можно было назвать музыкальной столицей в 1760–1770 гг.

Роль Карла Теодора в мангеймской музыкальной культуре в определенном смысле была сопоставима с той ролью, которую играли другие просвещенные монархи в своих странах во второй половине XVIII века – например, Мария Терезия и Иосиф II в Австрии, Екатерина II в России, Фридрих II в Пруссии. Так, понимание роли оперного театра как важнейшего средства утверждения имиджа государственной власти и своеобразного знака цивилизованности было характерно для всех монархий того времени, занимавших значимое место на европейской карте. Однако, только в Мангейме, пожалуй, все формы художественной жизни при дворе оказались настолько тесно связаны со вкусами и инициативами курфюрста, что с его отъездом в Мюнхен в 1778 году музыкальная культура практически полностью утратила импульсы к активному развитию.

<sup>68</sup> Берни Ч. Музыкальные путешествия. С. 50.

<sup>69</sup> Цит. по: *Walter F. Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hofe*. S. 105.

<sup>70</sup> Письмо от 13 ноября 1777 г. – *BriefeGA II*. S. 117.

## §1.2. Религия и общество

Курфальцкий дом имел насыщенную историю, которая непосредственным образом влияла на общественную жизнь в Мангейме. Главным образом это касается вероисповедания, претерпевавшего изменения со сменой курфюрстских династий в государстве. Так, на смену католической религии, являвшейся основной во времена правления Виттельсбахов, пришли новые движения. В 1556 году при последнем курфюрсте из старшей ветви дома Виттельсбахов в Пфальце активно начинает развиваться религиозное идеи Реформации. Так, первый правитель из династии Зиммернов Фридрих III вводит на землях Пфальца кальвинизм. Во времена правления его сына Людвиг VI двор исповедовал лютеранство. С приходом Фридриха IV двор вернулся к установлениям кальвинизма, более того, Фридрих IV был главой и одним из основателей Евангелической унии<sup>71</sup>. Как писал Фридрих Шиллер в исторических заметках о Тридцатилетней войне<sup>72</sup>: «Ни одна немецкая страна не пережила за столь краткий промежуток времени столь быстрых перемен религии, как Пфальц той эпохи»<sup>73</sup>.

В 1648-м после Вестфальского мира курфюрст Карл Людвиг в Пфальце принимает декрет о свободе вероисповедания, в результате чего в его государстве

<sup>71</sup> Евангелическая уния (Протестантская уния) – союз германских протестантских князей (Пфальца, Анхальта, Вюртемберга, позднее также Бранденбурга, Гессена и др.) и имперских городов (Страсбург, Ульм, Нюрнберг и др.), образованный в 1608 году. Противостояла Католической лиге, организованной в 1609 году. Имела общую кассу и войско. Поддерживалась Францией, Республикой Соединенных провинций (Голландская республика), Англией. В 1621 году прекратила свое существование. – Большая советская энциклопедия [Электронный ресурс]. М.: Советская энциклопедия. 1969–1978. URL: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/bse/124488/%D0%9F%D1%80%D0%BE%D1%82%D0%B5%D1%81%D1%82%D0%B0%D0%BD%D1%82%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F> (дата обращения: 14.10.2017).

<sup>72</sup> Тридцатилетняя война (1618–1648) – война за превосходство в Священной Римской империи и Европе. Начавшись как религиозное столкновение (Католическая Лига при поддержке Габсбургов против Протестантской Лиги, поддерживаемой Францией, Данией и Швецией), в дальнейшем переросла в войну против господства Габсбургов в Европе. – *Русаковский О.В.* Тридцатилетняя война 1618–48 [Электронный ресурс] // Большая российская энциклопедия. URL: [https://bigenc.ru/world\\_history/text/4203551](https://bigenc.ru/world_history/text/4203551) (дата обращения: 15.01.2018).

<sup>73</sup> *Шиллер Ф.* Тридцатилетняя война [Электронный ресурс] // Собрание сочинений в 7 т. М.: Художественная литература, 1957. Т. 5: Исторические сочинения. Статьи / пер. А.Г. Горнфельд. URL: [https://royallib.com/read/shiller\\_fridrih/tridtsatiletnaya\\_voyna.html#163840](https://royallib.com/read/shiller_fridrih/tridtsatiletnaya_voyna.html#163840) (дата обращения: 5.02.2018).

находят приют преследуемые за веру беженцы со всей Европы<sup>74</sup>. В 1685 году к власти в Пфальце пришла династия Нойбургов, с этого момента двор вновь вернулся к католической религии. Примечательно, что католическая церковь как институт – с персоналом, имуществом, кладбищами или школами, как до Тридцатилетней войны, так и в 1685-м, на момент смены династий, не существовала<sup>75</sup>. Таким образом, как отмечает Хеннинг Мурманн, новые курфюрсты должны были править в стране, где их единоверцы не имели права публичного вероисповедания, и у них появилась возможность это изменить<sup>76</sup>.

Однако правители были ограничены в своих действиях, поскольку приходилось считаться с традиционным укоренением протестантизма в государстве. Суть тогдашней религиозно-политической ситуации в Курпфальце наглядно выражена в следующем событии: в начале XVIII века по велению Иоганна Вильгельма церковь Святого духа – традиционное место захоронения пфальцских курфюрстов – перегораживают пополам, отделяя алтарь (отныне это католическая церковь) от зала для прихожан (протестантская церковь)<sup>77</sup>. В Курпфальце начинаются политические и религиозные раздоры, которые усугубляются после установки в 1718 году в столице земли Гейдельберге статуи Воинствующей мадонны как символа победы новой государственной религии – католицизма, над «еретиками» протестантами<sup>78</sup>. Именно из-за продолжающихся серьезных разногласий среди подданных курфюрст вынужден перенести столицу Пфальца из Гейдельберга в Мангейм.

<sup>74</sup> Важнейшие события в истории Хайдельберга (Гейдельберга) [Электронный ресурс]. URL: [http://www.guideheidelberg.de/article\\_single.php?lng=fakcvpndlikhv&cid=19&aid=109](http://www.guideheidelberg.de/article_single.php?lng=fakcvpndlikhv&cid=19&aid=109) (дата обращения: 4.02.2018).

<sup>75</sup> *Murmann H.* Herrscher unter Beobachtung – Die katholischen Kurfürsten der Pfalz zwischen landesherrlicher Gewalt und reichsrechtlichen Bestimmungen // Die Wittelsbacher und die Kurpfalz in der Neuzeit. Zwischen Reformation und Revolution / hrsg. von Wilhelm Kreutz, Wilhelm Kühlmann und Hartmut Wiegand. Regensburg: Schnell + Steiner, 2013. S. 98.

<sup>76</sup> *Ibid.*

<sup>77</sup> Разделительная стена сохранилась до 1936 года. – Важнейшие события в истории Хайдельберга (Гейдельберга) [Электронный ресурс]. URL: [http://www.guideheidelberg.de/article\\_single.php?lng=fakcvpndlikhv&cid=19&aid=109](http://www.guideheidelberg.de/article_single.php?lng=fakcvpndlikhv&cid=19&aid=109) (дата обращения: 4.02.2018).

<sup>78</sup> Там же.

Таким образом, ко второй половине XVIII века Мангейм, как столица Пфальца, был представлен разными конфессиями. Терпимость и лояльность в отношении друг к другу – так можно охарактеризовать общую атмосферу, царившую в городе. Некоторые из путешественников отмечали эту особенность. Так, Леопольд Моцарт, который в 1763 году посетил Шветцинген, писал: «Мы пребываем в таком месте, где сосуществуют четыре религии, а именно, католическая, лютеранская, кальвинистская и иудаистская. Шветцинген, за исключением придворных, исповедует кальвинизм. Это деревня с тремя церквями – католической, лютеранской и кальвинистской, и так во всем Пфальце. Примечательно, что комнаты для постояльцев оборудованы так, чтобы ими могли пользоваться представители любых конфессий, то есть, отсутствуют предметы личного пользования во избежание контактов с людьми чужой религии. В спальнях почти не увидишь креста, висят, как правило, пейзажи или портреты кайзера. Постные блюда получить трудно, и они плохо приготовлены. Постоянно жарят мясо, но кто знает, что они нам подают»<sup>79</sup>. Из этого критического описания, которое, кстати, занимает в несколько раз больше места, чем мнение о знаменитом мангеймском оркестре, следует, что в Курпфальце во времена правления Карла Теодора весьма лояльно относились к сосуществованию разных конфессий.

Мангейм 1760–1770 гг. отличает не только смешение религий, но и переплетение социальных слоев. О разнородности населения тогдашнего Мангейма писали многие современники, среди них был и Шубарт. Он считал, что католики, лютеране, реформаторы, евреи, свободомыслящие, придворные, солдаты, ученые, купцы, мастеровые и художники всех видов составили «гротескные оригинальные характеры»<sup>80</sup>. Однако, несмотря на такую пеструю картину в социальной сфере, ключевым словом, характеризовавшим

<sup>79</sup> Письмо от 19 июля 1763 года – BriefeGA I. S. 80.

<sup>80</sup> *Schubart Ch.Fr.D.* C. F. D. Schubart's gesammelte Schriften und Schicksale. Stuttgart: J. Scheible, 1839. S. 149.

мангеймского жителя, было жизнелюбие<sup>81</sup>. Как писал Вальтер, в Мангейме «французское легкомыслие сливалось с веселым пфальцским нравом»<sup>82</sup>.

В Мангейме, как и в любом городе той эпохи, был весьма широкий слой бедноты. Одним из первых впечатлений Ч. Берни от Мангейма стало, с одной стороны, восхищение богатством резиденции, с другой стороны, английский путешественник констатировал социальное неравенство, царившее в Пфальце. В своем путевом дневнике он писал: «Расходы и роскошь двора в этом маленьком городке невероятны; дворец и службы занимают почти половину города; и одна половина жителей, служащая при дворе, грабит другую, которая, по всей видимости, находится в крайней нужде»<sup>83</sup>. Такая ситуация была характерна для многих небольших княжеств Германии – даже мелкие немецкие князья, подражая французскому королю Людовику XIV (1643–1715), заводили несоответствующие их возможностям дворы, содержание которых, по сути, ложилось на плечи народа. К примеру, в Мангейме с жителей взимался специальный налог, за счет которого строили замок для курфюрстов. При этом, если бедное население было вынуждено платить, то богатые горожане, аристократы, представители духовенства, наоборот, согласно Л. Хомеринг, по доброй воле инвестировали в город большие средства<sup>84</sup>. Их желание вкладывать свои деньги в развитие города было объяснимо: они пользовались привилегиями гражданского статуса, который предполагала резиденция курфюрста Пфальца.

В целом, из маленькой резиденции курфюрстов, которой Мангейм являлся еще в начале века, он превратился в процветающий город торговцев и ремесленников. Столь быстрое преобразование города нашло отклик в воспоминаниях современников. Например, Ф. Вальтер подчеркивал: «Еще совсем недавно на острове на Рейне возвышался небольшой замок, где проживала знать

<sup>81</sup> *Walter F.* Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hofe. S. 100.

<sup>82</sup> *Ibid.*

<sup>83</sup> *Берни Ч.* Музыкальные путешествия. С. 44.

<sup>84</sup> *Homering L.* «Alles Merkwürdige des deutschen Athen's». S. 95.



Мангейма – города с 20–30 тысячами населения, все жители которого собирались на танцах, концертах, прогулках, а сегодня здесь царит торговля и движение»<sup>85</sup>.

Мангейм во второй половине XVIII века был крупным торговым и промышленным городом. Наличие значительного по объему слоя дворянства и класса богатых жителей способствовало развитию здесь фарфоровой мануфактуры, на продукцию которой с их стороны был большой спрос. Так, об этой продукции Генрих Зандер писал: «Здесьняя фабрика фарфора делает многие качественные вещи. По белизне фарфор превосходит баденский, а по рисунку и цветам – дельфтский»<sup>86</sup>. Отметим, что такая ситуация в целом была характерна для Германии, где положение государственных мануфактур, занимающихся изготовлением оружия и сукна для армии, а также фарфора, ковров, зеркал, было более перспективным.

Помимо развития фарфоровой мануфактуры, в Мангейме в 1760–1770-е годы активно набирало обороты издательское дело. В 1767-м здесь начало работать издательство книготорговца Кристиана Фридриха Швана (1733–1815), в 1776-м – книжный дом Тобиаса Леффлера (1725–1801)<sup>87</sup>. Затем Генрих Бендер (1746–1817) открывает книжный магазин вместе с публичной библиотекой. В результате, начиная с 1770-го, наряду с Франкфуртом, Мангейм становится центром издательского дела на юго-западе Германии, включая издание журналов на немецком языке<sup>88</sup>.

### ***§1.3. Мангейм на перепутье европейских культур***

Мангейм в XVIII веке был не просто одним из крупных культурных центров, в нем соединились разнообразные европейские влияния – в первую очередь, французской и итальянской традиций, наиболее сильных в ту эпоху. Не

<sup>85</sup> *Walter F.* Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hofe. S. 100.

<sup>86</sup> *Sander H.* Beschreibung seiner Reisen durch Frankreich, die Niederlande, Holland, Deutschland und Italien. S. 629.

<sup>87</sup> *Homerling L.* «Alles Merkwürdige des deutschen Athen's». S. 95.

<sup>88</sup> *Ibid.* S. 95–96.

менее важной была также культурная связь с Австрией. Поскольку Мангейм был немецким курфюршеством, пересечение и взаимодействие в области культуры происходило на германской почве, создавая в результате яркую, многоцветную картину.

Связь музыкальной культуры Мангейма с французской и итальянской в последние годы привлекает внимание многих исследователей<sup>89</sup>. Опираясь на их работы, можно выделить, по крайней мере, две причины, повлиявшие на то, что Мангейм стал точкой пересечения разных национальных влияний. Первая из них – это личность и вкусы Карла Теодора. При дворе была налажена связь с важнейшими дворами и музыкальными центрами Европы: Амстердамом, Аугсбургом, Берлином, Брюсселем, Гаагой, Франкфуртом, Гамбургом, Кельном, Лондоном, Миланом, Майнцем, Мюнхеном, Неаполем, Парижем, Римом, Страсбургом, Триром, Венецией, Веной<sup>90</sup>. С регулярностью 2–3 раза в неделю посланники докладывали курфюрсту о новейших событиях из области политики, придворной жизни и, разумеется, культурной – премьерах, ангажементах и пр.<sup>91</sup>. В результате, по поручению курфюрста, которому был важен статус просвещенного правителя, приглашались иностранные артисты, в коллекцию мангеймского двора приобретались ноты премьерных сочинений, либретто. В свою очередь, слава мангеймской придворной музыки породила спрос на сочинения местных композиторов: к примеру, в 1771-м прусский двор заказал дюжину новых концертов и симфоний Игнаца Френцля, Кристиана Каннабиха, Карла Йозефа Тоески и Вильгельма Крамера<sup>92</sup>.

Вторая причина – удачное географическое расположение города, на полпути между Парижем и Веной, поэтому закономерно, что на пфальцской земле

---

<sup>89</sup> *Wiesend R.* Zum Gebrauch des Crescendos in der italienischen Oper im 1750 (Baldassare Galuppi) // *Mannheim und Italien : zur Vorgeschichte der Mannheimer: Bericht über das Mannheimer Kolloquium im März 1982 / im Auftrag der Mozartgemeinde Kurpfalz / hrsg. von Roland Würtz.* Mainz: Schott, 1984. S. 150–161; *McClymonds M.* Jommellis Opernsinfonien der 1750er Jahre und ihre Beziehung zum Mannheimer Stil // *Mannheim und Italien: zur Vorgeschichte der Mannheimer: Bericht über das Mannheimer Kolloquium im März 1982 / im Auftrag der Mozartgemeinde Kurpfalz / hrsg. von Roland Würtz.* Mainz: Schott, 1984. S. 97–120. и другие.

<sup>90</sup> *Pelker B.* Die kurpfälzische Hofmusik in Mannheim und Schwetzingen (1720–1778). S. 286.

<sup>91</sup> *Ibid.*

<sup>92</sup> *Ibid.* S. 287.

скрестились такие национальные традиции как французская и австрийская. В силу того, что самой мощной в музыкальном плане в Европе в то время была Италия, она также оказала сильное влияние на музыкальное искусство в области и инструментальных жанров, и оперы, и церковной музыки.

Что касается французского влияния, то культурная жизнь пфальцского двора, собственно, как и большинства немецких резиденций того времени, была ему весьма подвержена. Архитекторы мангеймского двора ориентировались на версальский двор, многие учреждения создавались по образцу парижских – это и вышеупомянутая Академия наук, и Академия рисунка и ваяния, основанная придворным скульптором Петер Антон фон Фершаффельтом (1710–1793).

Франция была местом, где придворная знать Мангейма осваивала общественные основы, особенности государственного устройства, присущего абсолютистской монархии. Поездки на обучение во Францию с XVII века входили в обязательную программу воспитания молодых придворных. Йорг Кройц в своей статье отметил, что «Версаль выполнял тройную дидактическую функцию – как в политическом плане, так и в общественном и культурном»<sup>93</sup>.

С середины XVIII века новым видом культурных отношений стала «литературная корреспонденция»<sup>94</sup>, игравшая большую роль в распространении французской просветительской культуры. Как почти все немецкие дворы, Мангейм также имел своего корреспондента в Париже. С июля 1753-го по 1756 год им был писатель Пьер Руссо (1716–1785), который издавал в то время в Люттихе «Энциклопедический журнал». До августа 1758 года сообщения мангеймскому двору посылал неизвестный корреспондент. Есть вероятность, что Карл Теодор содержал корреспондентов до середины 1770-х, но личности их не установлены<sup>95</sup>.

<sup>93</sup> *Kreutz J.* Aufklärung und französische Hofkultur. S. 2.

<sup>94</sup> Литературная корреспонденция – регулярная платная рассылка парижскими корреспондентами информации о новинках в области театра и оперы исключительно аристократическим адресатам. Сообщения были стандартизированы и написаны от руки каллиграфическим почерком, что должно было подчеркивать не только доверительный характер послания, но и его исключительность, предназначенность только для курфюрста и его ближайшего окружения. – *Ibid.* S. 6–7.

<sup>95</sup> *Ibid.* S. 7.

Кроме того, что мангеймский двор был обеспечен литературными корреспондентами, сам Карл Теодор, отдавая дань сложившейся в XVIII веке традиции, вел переписку с Вольтером. Просвещенный абсолютизм, ставший формой правления в ряде монархических стран Европы (Пруссия, Австрия, Швеция, Дания, Россия и т.д.), способствовал тому, что в моду при этих европейских дворах вошла переписка с просветителями (среди них – Вольтер, Дидро, Руссо). Также, как и мангеймский курфюрст, с Вольтером переписывались Фридрих II и Екатерина II.

Вольтер пользовался особым вниманием Карла Теодора, так как был интересен последнему как личность и мог сыграть немаловажную роль в поддержании высокой репутации курфюрста как знатока искусства. Вольтер дважды посещал Мангейм. Первый визит состоялся летом 1753-го в Шветцингене, где ему были оказаны всяческие почести. Однако остаться при мангеймском дворе писатель не захотел<sup>96</sup>. Тем не менее, он продолжал активную переписку с Карлом Теодором и посетил Шветцинген во второй раз в 1758 году, когда заключил с пфальцским двором договор о пожизненной ренте<sup>97</sup>. С середины 1760-х их отношения стали менее тесными.

Мангеймский двор был связан и с другими французскими литераторами, философами и учеными, за счет приглашения которых Карл Теодор старался придать блеск своему придворному обществу. Так, по рекомендации Вольтера с 1759-го при дворе курфюрста служил Козимо Алессандро Коллини (1727–1806)<sup>98</sup>. Начиная с должности домашнего секретаря, Коллини, усердно работая, стал придворным историографом, членом Академии, директором кабинета естествознания. При этом всю свою жизнь Коллини публиковал многочисленные

---

<sup>96</sup> Вольтер находился в почти трехлетней ссоре с прусским двором и как раз избежал во Франкфурте двухмесячного ареста, который наложил на него Фридрих II за то, что тот хотел потребовать вернуть тираж его стихотворений, изданных частным образом. После таких неудачных отношений с прусским королем Вольтер не хотел терять своей независимости ни в интеллектуальном, ни в материальном плане. – *Ibid.* S. 1.

<sup>97</sup> *Ibid.* S. 9.

<sup>98</sup> *Ibid.*

научные труды и эссе на французском языке<sup>99</sup>. В результате плодотворной деятельности он добился признания в европейских ученых кругах. Также в группе французских литераторов при мангеймском дворе работали Франсуа-Йозеф Террас Дезбильон (1711–1789)<sup>100</sup>, Ко де Каппеваль (?–1774)<sup>101</sup>.

И все же во второй трети XVIII века – времени наивысшего расцвета французского Просвещения, мангеймский двор имел мало точек соприкосновения с этим идейным течением<sup>102</sup>. Позднее, в 1770-е идеи Просвещения все же проникли в пфальцский двор, но под знаком национальных идей, о чем еще пойдет речь в главах, посвященных музыкально-театральному искусству, а также церковной музыке.

#### **§1.4. Мангейм и В.А. Моцарт<sup>103</sup>**

Мангейм и Шветцинген во второй половине XVIII века были центром притяжения для многих путешественников. В период расцвета мангеймской культуры здесь побывали Вольтер, Дж. Казанова, Ч. Берни, Ф. Шиллер, К.В. Глюк и многие другие. Именитые гости могли рассчитывать на радушный прием со стороны мангеймского двора. Так, например, Глюк, посетивший Мангейм и Шветцинген по дороге в Вену в сентябре 1774 года, по прибытии получил приглашение на аудиенцию к курфюрсту и на следующее утро отправился в Шветцинген. После аудиенции И. Хольцбауэр пригласил его на обед и дал в его

<sup>99</sup> Среди этих трудов – «Очерк по истории Германии» (*Discours sur l'histoire d'Allemagne*, 1761); «Моя жизнь возле Вольтера» (*Mon séjour auprès de Voltaire*, опубли. 1807).

<sup>100</sup> Франсуа-Йозеф Террас Дезбильон – представитель элиты, настроенной против Просвещения. После роспуска в 1764 году ордена иезуитов во Франции, в который он входил, нашел убежище при мангеймском дворе. Он был далек от придворной жизни и занимался своими научными работами, которые курфюрст великодушно поддерживал. Среди них – Искусство самоубийства (*Ars bene valendi*, 1788). Частная библиотека Дезбильона насчитывала к моменту его смерти 17000 томов. – *Kreutz J. Aufklärung und französische Hofkultur*. S. 10–11.

<sup>101</sup> Ко де Каппеваль – французский поэт, который стал известен, среди прочего, своей поэтической обработкой на латинском языке «Генриады» Вольтера и «Эссе о старых и новых вкусах во французской музыке». При этом придворный поэт-классицист создавал множество стихов. Это были панегирики в честь Карла Теодора и Елизаветы Августы, а также оды, посвященные наиболее влиятельным придворным. – *Ibid.* S. 11.

<sup>102</sup> *Ibid.* S. 2.

<sup>103</sup> Материалы параграфа опубликованы в статье *Дворницкая А.В.* Мангейм глазами В.А. Моцарта // Музыка и время, 2014. № 4. С. 65–69.

честь концерт, а вечером они посетили театр, где давали оперу «Амур-победитель» И.К. Баха<sup>104</sup>. Особый интерес представляет период с 30 октября 1777 года по 14 марта 1778-го, когда в Мангейме проживал В.А. Моцарт с матерью.

Мангейм был одной из главных целей их большого европейского путешествия: Моцарт пытался получить место в крупном музыкальном городе, чтобы помочь всей семье выбраться из провинциального Зальцбурга. Это был не первый и не последний приезд Моцарта в Мангейм<sup>105</sup>: семилетним он поразил здешнюю публику своей виртуозной клавишной игрой. Супруга курфюрста с большим дружелюбием вспоминала о давнем визите Моцарта-вундеркинда<sup>106</sup>.

Вольфганг искал покровительства у Антона Раафа, Кристиана Каннабиха и многих других талантливых музыкантов двора. Он был представлен курфюрсту Карлу Теодору как оперный композитор, готовый сочинить именно немецкую оперу, однако, вместо желаемой должности, тот предложил обучать игре на клавире своих внебрачных детей.

Благодаря сохранившимся письмам (все это время мать и сын вели оживленную переписку с Леопольдом Моцартом, оставшимся в Зальцбурге), можно посмотреть на Мангейм глазами В.А. Моцарта.

Моцарт восхищался высоким профессиональным уровнем мангеймских музыкантов и подчеркивал их поддержку в свой адрес: «Здесь первейшие и лучшие люди из мира музыки меня очень любят и оказывают истинное почтение»<sup>107</sup>. С уважением венский классик отзывался и о конкретных музыкантах. Так, он писал: «Каннабих – самый лучший директор, которого я когда-либо видел. Он пользуется любовью и уважением своих подчиненных и

---

<sup>104</sup> *Pelker B. Sommer in der Campagne – Impressionen aus Schwetzingen // Hofoper in Schwetzingen: Musik, Bühnenkunst, Architektur / hrsg. Silke Leopold, Bärbel Pelker. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2004. S. 37.*

<sup>105</sup> Моцарт был в Мангейме 4 раза: в 1763, 1777, 1778 и 1790 гг.

<sup>106</sup> Моцарт посвятил свой запланированный для Мангейма, но сочиненный и напечатанный в Париже, сонатный опус для скрипки (шесть сочинений KV 301–306) не курфюрсту, а его супруге, хотя первую из сонат он сначала разработал для скрипки или флейты, возможно, в расчете на Карла Теодора, играющего на флейте.

<sup>107</sup> Письмо от 3 декабря 1777 г. – BriefeGA II. S. 162.

всего города. И его солдаты тоже...»<sup>108</sup>. В доме Кристиана Каннабиха по вечерам проводились музыкальные академии, на которых музыканты исполняли различные произведения и вели беседы о музыке. Подчеркивая дружеское расположение маэстро, Моцарт писал: «он принимает во мне большое участие»<sup>109</sup>. Во время своего пребывания в Мангейме Вольфганг практически каждый вечер проводил в кругу семьи капельмейстера. Он занимался с дочерью маэстро Розой Каннабих, принимал активное участие в музыкальных академиях, на которых знакомился с новыми сочинениями мангеймских композиторов и показывал свои произведения. Для дочери Каннабиха Моцарт написал клавирную сонату (C-dur KV 309). Это было очередное произведение, созданное по случаю, за которые Вольфганг так нравился своим новым мангеймским друзьям.

Не только Кристиан Каннабих удостоился похвалы Моцарта. Описывая исполнительскую манеру Игнаца Френцля (1736–1811), он сообщал отцу. «Я имел удовольствие слышать, как г-н Френцль (который является братом м-м Каннабих) играл концерт на скрипке. Он мне очень понравился. Вы знаете, что я не большой любитель сложностей. Он играет сложно, но незаметно, чтобы это было сложно. Кажется, что можно самому тут же сыграть. И это правда. А еще у него замечательно полный звук. Ни одна нота не пропадает, все слышны, все подчеркнуто»<sup>110</sup>. Моцарт не просто отмечает высокий технический уровень скрипача, но и формулирует важный для себя исполнительский идеал: отчетливость и ясность «произнесения» звуков, наполненный тон и виртуозное совершенство, которое позволяет справляться со сложностями, как бы играя. Такая похвала Моцарта свидетельствует, насколько высок был уровень подготовки музыкантов, служивших при дворе курфюрста.

Ученые не раз задавались вопросом, повлияла ли мангеймская традиция на Моцарта<sup>111</sup>. Детальные исследования показывают, что можно говорить лишь о

<sup>108</sup> Письмо от 9 июля 1778 г. – BriefeGA II. S. 395.

<sup>109</sup> Письмо от 4 ноября 1777 г. – BriefeGA II. S. 101.

<sup>110</sup> Письмо от 22 ноября 1777 г. – BriefeGA II. S. 137.

<sup>111</sup> *Wolf E.K. Mannheimer Symphonik um 1777/1778 und ihr Einfluss auf Mozarts symphonischen Stil // Mozart und Mannheim: Kongressbericht Mannheim 1991 / hrsg. von L. Finscher, B. Pelker, J. Reutter.*

косвенном воздействии. Моцарт в Мангейме не сочинял произведения, подражающие мангеймскому стилю. На наш взгляд, этот факт говорит об уже сформировавшемся композиторском самосознании. Единственный музыкально значимый пример заметного сходства с мангеймским стилем из произведений, созданных им в Мангейме – Анданте Сонаты C-dur KV 309. Сама идея создания Анданте зафиксирована в письме В. Моцарта от 6 декабря 1777-го: «Я хочу сделать его по характеру м-ль Розы – каково анданте, такова она сама»<sup>112</sup>, то есть, композитор задумал воплотить портрет своей ученицы. В этом же письме он описывал тринадцатилетнюю Розу так: «очень красивая, славная девушка. Для своего возраста у нее весьма благоразумный и степенный нрав; она серьезна, говорит немного, но то, что она говорит – звучит мило и дружелюбно»<sup>113</sup>. Возможно, именно стремление изобразить молодую ученицу, которая была ко всему прочему дочерью передового мангеймского композитора, повлияло на то, что в сочиненном Анданте прослеживается связь с мангеймской традицией. Однако отец Моцарта в случае с произведением сына весьма неодобрительно оценивал связь с мангеймской традицией, он писал: «Соната особенная? В ней есть мангеймская манерность, но все же не так много, чтобы повредить твоему хорошему стилю»<sup>114</sup>. Манерность, о которой пишет Леопольд Моцарт, выражается во все более «изощренном наряде»<sup>115</sup>, который, повторяясь, приобретает тема части (*рис. 1*). В отличие от других клавирных сонат, здесь очень много бисерной, мелкой орнаментики.

---

Frankfurt am Main; Berlin; Bern; New York; Paris; Wien: Lang, 1994. S. 309–330; *Finscher L. Mozarts Mannheimer Kompositionen / L. Finscher // 176 Tage W.A. Mozart in Mannheim / hrsg. von Karin von Welck, Liselotte Homering. Mannheim: Städtisches Reiss-Museum, 1991. S. 140–151; Finscher L. Mozart und Mannheim / L. Finscher // Die Mannheimer Hofkapelle im Zeitalter Carl Theodors / hrsg. von Ludwig Finscher. Mit Beitr. von Gabriele Busch-Salmen. Mannheim: Palatium-Verl. im J-und-J-Verl., 1992. 1. Aufl. S. 71–96. и в других исследованиях.*

<sup>112</sup> Письмо от 6 декабря 1777 г. – BriefeGA II. S. 170–171.

<sup>113</sup> Письмо от 6 декабря 1777 г. – BriefeGA II. S.170.

<sup>114</sup> Письмо от 11 декабря 1777 г. – BriefeGA II. S. 181–182.

<sup>115</sup> *Эйнштейн А.* Моцарт. Личность. Творчество / пер. с нем. Е.М. Закс; под ред. Е.С. Черной. М.: Музыка, 1977. С. 238.



Andante un poco Adagio.

The musical score consists of three systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system, labeled 'a', contains measures 1-8 and includes dynamic markings *p*, *fp*, *f*, and *p*, along with a trill (*tr*). The second system, labeled 'б', contains measures 17-21 and includes *fp*, *cresc.*, *f*, *p*, *f*, and *p*. The third system, labeled 'в', contains measures 25-29 and includes *fp*, *fp*, *f*, *p*, and *fp*. The score also features various articulations such as slurs, ties, and trills.

Рис. 1. В.А. Моцарт Соната С-dur (KV 309), II часть: *а* – основная тема, тт. 1–8; *б* – фрагмент темы, тт.17–21; *в* – фрагмент темы, тт. 25–29

Заметим, что контрастная динамика сонаты не оставляет сомнений в том, что она задумывалась для молоточкового клавира – скорее всего, такой инструмент имелся в доме Кристиана Каннабиха.

Несмотря на то, что симфония была главным мангеймским жанром, Моцарт, находясь в столице Курпфальца, симфонию не написал. Скорее всего, причина кроется в отсутствии прямого заказа, а Каннабих, хотя и был расположен к композитору по-дружески, ничем ему не мог помочь. Так что испробовать на

деле достоинства знаменитого мангеймского оркестра ему не удалось. И все же, именно симфония является тем жанром, в котором можно проследить влияние мангеймской традиции на музыку венского классика. Моцарт, в 1774 году прервавший ряд зальцбургских симфоний, вновь возвращается к этому жанру. Наиболее интересной является первая послемангеймская – «Парижская симфония», написанная в июне 1778-го. Американский музыковед Евгений Вольф в своей статье, посвященной влиянию мангеймского симфонического стиля на произведения Моцарта, отмечает, что «Парижская симфония» связана с произведениями, услышанными композитором в Мангейме. Так, по мнению Вольфа, в увертюре к опере «Гюнтер фон Шварцбург» есть многое, что можно найти в последующих произведениях Моцарта. Например, начальные повторения тона в *Maestoso* сходны с начальными тактами «Парижской симфонии», а также с начальной темой «Концертной симфонии» KV 364, созданной в 1779 году<sup>116</sup>. Вот только начальные унисоны у Моцарта использованы более искусно. Вместе с основными темами (ГП, ПП и т.д.) они образуют, как пишут П. Луцкер и И. Сусидко, «параллельный сюжет, который обогащает типичную сонатную драматургию»<sup>117</sup>. Кроме того, «Парижская» является его первой симфонией с кларнетами. Среди произведений, косвенным образом повлиявших на Моцарта, можно отметить и симфонии Каннабиха<sup>118</sup>.

О влиянии мангеймской традиции на Моцарта можно говорить также на примере его Концертной симфонии *Es-dur* для скрипки, альты и оркестра (KV 364/320d). Так, А. Эйнштейн отмечает, что «совсем по-мангеймски звучит <...> мощное *crescendo* оркестра»<sup>119</sup>. О *crescendo*, свойственном мангеймской традиции, в этой партитуре Моцарта писал также Г. Аберт<sup>120</sup>. Д.А. Нагина в статье, посвященной данной симфонии концертанте, идет еще дальше – исследовательница находит конкретный пример, а именно Симфонию *Es-dur* И.

<sup>116</sup> *Wolf E.K. Mannheimer Symphonik um 1777/1778 und ihr Einfluss. S. 311.*

<sup>117</sup> *Луцкер П.В, Сусидко И.П. Моцарт и его время. М.: Классика-ХИХ, 2008. С. 420.*

<sup>118</sup> *Wolf E.K. Mannheimer Symphonik um 1777/1778 und ihr Einfluss. S. 314.*

<sup>119</sup> *Эйнштейн А. Моцарт. Личность. Творчество. С. 267.*

<sup>120</sup> *Аберт Г. В.А. Моцарт. Ч.1. Кн.2. С. 296.*

Стамица (DTB VII/2.1), с которой у сочинения Моцарта обнаруживаются интонационные параллели<sup>121</sup>.

Моцарт также не написал в Мангейме ни одного сочинения для флейты<sup>122</sup>, несмотря на популярность этого инструмента во времена правления Карла Теодора.

Если посмотреть на итоги композиторской деятельности Моцарта в мангеймский период, то можно заметить большое количество произведений, созданных по случаю для мангеймских коллег-музыкантов и их детей. Например, Моцарт инструментовал концерт для Иоганна Баптиста Вендлинга (KV 284e; утерян), написал клавирную сонату для дочери Каннабиха – Розы (Соната C-dur KV 309) и т.д.

Произведениями по случаю являются также вокальные сочинения для мангеймских певиц и певцов. Наиболее интересными из них представляются концертные арии: «Alcandro, lo confesso» (KV 294) для Алозии Вебер, «Se al labbro mio non credi» (KV 295) для Антона Раафа, «Basta, vincesti» (KV 295a) для Доротеи Вендлинг. Современное определение жанра концертной арии дано в диссертации Д.А.Нагиной<sup>123</sup>, которая посвящена концертной арии в творчестве Моцарта<sup>124</sup>. У этих арий много общего. Во-первых, это яркие, большие сочинения, идеально соответствующие способностям вышеупомянутых трех исполнителей. Как писал сам Моцарт, «мне нравится, чтобы ария подходила певцу как хорошо сшитое платье»<sup>125</sup>. Во-вторых, как отмечает Л. Фишер, все они наследуют

<sup>121</sup> Подробнее см. *Нагина Д.А.* О музыкальных идеях симфонии кончертанте Es-dur В.А. Моцарта в контексте проблем «своего» и «чужого» [Электронный ресурс] // Современные проблемы музыкознания. 2017. № 2. С. 41-61. URL: <http://gnesinsjournal.ru/archives/315> (дата обращения: 7.06.2018).

<sup>122</sup> Исключением является лишь первая скрипичная соната, задуманная для флейты или скрипки.

<sup>123</sup> *Нагина Д.А.* Концертные арии В.А. Моцарта в контексте вокального искусства второй половины XVIII века: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. М., 2013. 194 с.

<sup>124</sup> «Концертная ария – это самостоятельное сочинение для голоса с оркестром, отличающееся, как правило, виртуозной оперной вокальной стилистикой, крупномасштабной формой, нередко с включением в партитуру солирующего инструмента (или концертирующей группы), предназначенное для исполнения в концерте, в опере в качестве вставного номера или для прослушивания вокалиста при приеме в театральную труппу, и призванное продемонстрировать вокально-технический потенциал и артистизм певца и/или дарование композитора». – Там же. С. 158.

<sup>125</sup> Письмо от 28 февраля 1778 г. – BriefeGA II. S. 304.

традиции концертных арий Иоганна Кристиана Баха<sup>126</sup>. В-третьих, их объединяет «богатый оркестровый наряд»<sup>127</sup>. Помимо струнного оркестра звучат флейты, фаготы и валторны, в арии для Алозии Вебер к этому составу добавляются кларнеты, а в произведении для Антона Раафа – гобои. В-четвертых, в рассматриваемых концертных ариях проявляется самостоятельность и свобода в трактовке духовых инструментов, что, кстати, указывает на воздействие со стороны мангеймского оркестра. Конечно, при наличии общих черт каждая концертная ария представляет собой индивидуальное сочинение, самое значительное из которых – произведение для Алоизии Вебер.

Главными произведениями Моцарта мангеймского периода, наряду с обеими сонатами для клавира (C-dur KV 309, D-dur KV 311), принято считать, без сомнения, шесть сонат для клавира с обязательной («облигатной») скрипкой, законченные в Париже, которые имеют посвящение супруге Карла Теодора (среди них – гениальная e-moll'ная соната KV 304/300c). Л. Финшер считает, что именно с этих шести сонат «начинается история скрипичной сонаты как отдельного жанра камерной музыки»<sup>128</sup>. Действительно, по многим признакам эти сочинения Моцарта уникальны для своего времени. Скрипичные сонаты отточены, эмоционально сильны, с полноправным звучанием скрипки. Мангеймские сонаты Моцарта представляют, как отмечает В.В. Есаков, второй этап из трех на пути перерождения аккомпанированной сонаты в камерную<sup>129</sup>. В них наблюдается постепенное высвобождение скрипки, «которой все более часто поручается тематический материал, и из вспомогательной она становится необходимым участником ансамбля, хотя пока и не равноправным»<sup>130</sup>.

Мангейм – город, на который семья Моцарта возлагала большие надежды. Отец, в ущерб себе и семье с большим трудом накопивший на дорогостоящую поездку, хотел видеть сына придворным композитором в Мангейме или

<sup>126</sup> *Finscher L. Mozart und Mannheim. S. 92.*

<sup>127</sup> *Аберт Г. В.А. Моцарт. Ч. 1. Кн. 2. С. 125.*

<sup>128</sup> *Finscher L. Mozart und Mannheim. S. 91.*

<sup>129</sup> *Есаков В.В. Сонаты для клавира и скрипки В.А. Моцарта: особенности жанра и исполнительской интерпретации: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. М., 2008. С. 153.*

<sup>130</sup> *Там же.*

известным и богатым композитором, учителем игры на клавире в городе мировой славы Париже. К сожалению, планам Леопольда Моцарта не суждено было воплотиться. Тем не менее, мы вслед за Абертом<sup>131</sup> считаем, что Мангейм имел большое значение для развития Вольфганга как личности и художника.

---

<sup>131</sup> *Аберт Г.* В.А. Моцарт. Ч. 1. Кн. 2. С. 67.

## Глава 2. Симфония<sup>132</sup>

Вершиной жанра симфонии в XVIII веке принято считать симфонии Гайдна, Моцарта и Бетховена, композиторов венской классической школы. Столь же общепризнанным можно признать мнение о ее «универсальном», синтетическом характере, опоре на традицию инструментальных жанров предшествующего времени. По аналогии с концертом, композиционные принципы которого в эпоху барокко проявлялись во многих инструментальных и вокальных жанрах, можно говорить о повсеместном интересе к симфонии во второй половине XVIII века.

Как известно, изначально симфония была частью (а именно, увертюрой), прежде всего итальянской оперы (Ш. Кунце употребляет термин «оперная симфония» – «Opernsinfonie»<sup>133</sup>). Более того, как отмечает Ю.С. Бочаров, «увертюры того времени часто обозначались термином Sinfonia»<sup>134</sup>. Но Италия была не самым благоприятным местом для самостоятельного развития симфонии, так как значение инструментальной музыки там было меньшим, чем у оперы, которая поглощала почти все творческие силы итальянских композиторов.

Начиная с 30-х годов XVIII века, во всех странах в Европе, где была распространена итальянская опера, симфония, как жанр, стала неотъемлемой частью оркестровой музыки<sup>135</sup>. Новый жанр не обошли вниманием теоретики. Одним из первых авторов, подробно писавших о симфонии, был Иоганн Адольф Шайбе (1708–1776). В своем главном труде «Критический музыкант» (*Critischer Musikus*, 1745) на материале сочинений братьев Граунов и И.А. Хассе он писал о происхождении и функции симфонии: «По достижении своего расцвета, опера в Италии выдвинула новый жанр инструментальной музыки, вызванный необходимостью подготовить публику к комфортному и осознанному контакту с

<sup>132</sup> Материалы главы частично опубликованы в статье *Дворницкая А.В.* Мангеймская симфония и ее роль в истории жанра // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования.* 2017. № 2 (44). С. 10–16.

<sup>133</sup> *Kunze S.* Die Sinfonie im 18. Jahrhundert: von der Opernsinfonie zur Konzertsinfonie. Laaber: Laaber-Verlag, 1993. S. 157. (Handbuch der musikalischen Gattungen 1).

<sup>134</sup> *Бочаров Ю.С.* Классическая сонатная форма: факты и домыслы // *Ученые записки РАМ им. Гнесиных.* 2012. № 3. С. 49.

<sup>135</sup> *Kunze S.* Die Sinfonie im 18. Jahrhundert. S. 255.

искусством, прежде чем поднимется занавес. Эти сочинения были названы симфониями. Прошло немного времени, и они прижились у нас в Германии, и нужно сказать, были нами во многом усовершенствованы»<sup>136</sup>. Об отличии немецких симфоний от итальянских писал также И.А. Хиллер (1728–1804), утверждая: «известно, что представляют собой, в основном, итальянские симфонии. Однообразие одного или двух аккордов вызывает усталость; недостаток модуляций делает их невыразительными и монотонными. <...> Немецкий гений придал им совершенный уровень, которого итальянские композиторы достигают с трудом»<sup>137</sup>.

Как мы видим, оба автора особо подчеркивают роль немецких композиторов в развитии симфонии. При этом, сам жанр симфонии был воспринят и оценен ими по-разному. Шайбе с воодушевлением писал, что «конечно же, симфония <...> обладает особой энергией, и настоящий композитор умеет выразить в ней свои чувства, эмоции и мысли, какие только возможно явить миру в музыке»<sup>138</sup>, в то время как Хиллер отмечал: «разве не производит негативное впечатление странная смесь серьезного и комичного, возвышенного и низменного в манере сочинения?»<sup>139</sup>. Не только Хиллер, но и другие авторы родом с северогерманских земель дистанцировались от нового жанра симфонической музыки<sup>140</sup>. В то время как опера господствовала в Италии, центр инструментальной музыки надолго переместился на южные и австрийские территории, а также в столицы Париж и Лондон. Причем инструментальная музыка на юге Германии занимала гораздо более видное место и, прежде всего, при дворах монархов. Именно в рамках дворцово-аристократической культуры симфония стала центральным явлением, получив новое значение<sup>141</sup>. Особую роль

<sup>136</sup> *Scheibe J.A.* Critischer Musikus. Leipzig: Bernhard Christoph Breitkopf, 1745. S. 596.

<sup>137</sup> *Hiller J.A.* Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen, die Musik betreffend. Leipzig: Zeitungs-Expedition, 1768. Bd. 3. S. 150.

<sup>138</sup> *Scheibe J.A.* Critischer Musikus. S. 596.

<sup>139</sup> *Hiller J.A.* Wöchentliche Nachrichten. S. 107.

<sup>140</sup> *Kunze S.* Die Sinfonie im 18. Jahrhundert. S. 262.

<sup>141</sup> *Ibid.* S. 164.

здесь сыграла мангеймская симфония, которая была одной из наиболее заметных предшественниц венской классической симфонии.

Как уже уточнялось во Введении, понятие *мангеймская школа* первоначально употреблялось по отношению к стилю оркестрового исполнительства. В настоящее время данный термин, на наш взгляд, может использоваться и в своем первом значении, и во втором – в качестве определения школы композиции.

Существуют разные мнения о периодизации развития в Мангейме инструментальной музыки. Так, например, Г. Крафт пишет о трех поколениях мангеймских композиторов: первое поколение – И. Стамиц, Ф.К. Рихтер, А. Филс и И. Хольцбауэр; второе поколение – их ученики – К. Каннабих, К. Стамиц; третье – те музыканты, в творчестве которых продолжает развиваться мангеймский стиль в фортепианной сонате – И.Б. Крамер, И. Шоберт, Й.М. Краус, Э. Айхнер<sup>142</sup>.

Ш. Кунце выделяет два поколения: первое – это И. Стамиц, Рихтер, Хольцбауэр, И.Б. Вендлинг; второе – Каннабих, К.Й. Тоески, А. Филс, И. Френцль, Ф. Бек, Э. Айхнер, К. Стамиц, А. Стамиц<sup>143</sup>.

На наш взгляд, наиболее корректна периодизация, приведенная в статье Я. Ларю и Е.К. Вольфа<sup>144</sup>. Согласно ей, мангеймская симфоническая школа – это два этапа развития, два поколения композиторов. Первый из них представлен сочинениями Рихтера и Хольцбауэра, второй – работами Филса, Каннабиха, Тоески. Что касается других композиторов, которых, например, Кунце относит ко второму поколению, то авторы статьи уточняют, что, например, Ф. Бек, хоть и родился в Мангейме и учился у Стамица, большую часть творческой жизни

<sup>142</sup> Kraft G. Die Mannheimer Schule // Musikgeschichte: Ein Grundriss / hrsg. von W. Felix, W. Marggraf, V. Reising und G. Schonfelder. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1985. S. 142–143.

<sup>143</sup> Kunze S. Die Sinfonie im 18. Jahrhundert. S. 167, 186–192.

<sup>144</sup> Larue J., Wolf E.K. Symphony 18<sup>th</sup> century. Mannheim and German Catholic courts [Электронный ресурс] // NG. Vol. 24.



провел в Марселе и Бордо. Так же и сыновья Стамица уехали из Мангейма в 1770 году и провели самый важный этап своего творческого пути в Париже<sup>145</sup>.

Иоганн Стамиц занимает в данной периодизации особое, ключевое место. Он занимался интенсивным обучением оркестрантов, прививая им исполнительскую дисциплину высочайшего уровня. В 1792 году в «Берлинской музыкальной газете» писали о «замечательной школе старого, знаменитого Иоганна Стамица. Френцль, Каннабих, оба Тоески – все обучались в этой школе, вместе росли, и так возникло это единое, точное исполнение, полное огня и души, владение смычком в унисон...»<sup>146</sup>. В дальнейшем, основные постулаты игры на скрипке перешли от учеников Стамица к музыкантам XIX века – от И. Френцля к основоположнику чешской скрипичной школы Б. Пиксису, от Ф. Экка к крупнейшему немецкому скрипачу своего времени Л. Шпору. В результате, как отмечает С.П. Понятовский, исполнительская техника мангеймских композиторов была методически и практически закреплена, развита и в таком виде вошла в трактаты и руководства по музыкальному искусству в конце XVIII века<sup>147</sup>.

Будучи выдающимся исполнителем-педагогом, не менее важное место в истории пфальцской культуры Стамиц занимал как композитор. Значительное место в его творчестве принадлежит концертам для различных инструментов. Одним из первых Стамиц обратился к кларнету, как к сольному инструменту. Как отмечает С.Е. Артемьев, концерт Стамица для кларнета и струнного оркестра был одним из самых ранних (после концертов И. М. Мольтера)<sup>148</sup>. Но, пожалуй, самым значимым жанром в его наследии можно считать симфонии. Дж. Пестелли, подчеркивая значение деятельности Стамица в истории музыки XVIII века, пишет: «Симфонии до Гайдна были представлены двумя особенно выдающимися фигурами, Саммартини и Стамицом, и множеством второстепенных композиторов», причем, сравнивая Саммартини и Стамица, он отдает

<sup>145</sup> *Ibid.*

<sup>146</sup> Berlinische Musikalische Zeitung, 1793. S. 178. – Цит. по: *Kunze S.* Die Sinfonie im 18. Jahrhundert. S. 162.

<sup>147</sup> Понятовский С.П. История альтового искусства. М.: Музыка, 1984. С. 64.

<sup>148</sup> Артемьев С.Е. Кларнетовые концерты в творчестве мангеймских композиторов [Электронный ресурс] // Культура & общество, Интернет-журнал МГУКИ / Моек гос ун-т культуры и искусств. М.: МГУКИ, 2004. URL: <http://www.e-culture.ru/Articles/2006/Artemyev.pdf>. (дата обращения: 15.05.2017).

предпочтение последнему – «из-за природы его музыкальных идей, которая была порождением более позднего поколения, по сравнению с миланским композитором»<sup>149</sup>.

Плодотворность мангеймских мастеров во второй половине XVIII века поражает – их симфонии исчисляются сотнями произведений (*таблица 1*)<sup>150</sup>.

*Таблица 1. Количество симфоний и оркестровых трио в творчестве мангеймских композиторов*

Композитор	Кол-во симфоний	Кол-во оркестровых трио
Иоганн Стамиц	45 <sup>151</sup>	10
Франц Ксавер Рихтер	62	
Антон Филс	39	
Игнац Хольцбауэр	65	
Карл Йозеф Тоески	62	
Кристиан Каннабих	91	6

Обратившись к современникам мангеймцев, например, к ранним венским композиторам, мы увидим схожую картину. Так, Георг Кристоф Вагензайль (1715–1777) написал более 60 симфоний, Карл Диттерс фон Диттерсдорф (1739–1799) – 122, Иоганн Баптист Ванхаль (1739–1813) – 76 и т.п.<sup>152</sup>. Такой ярко выраженный интерес к симфоническому жанру в принципе характеризовал

<sup>149</sup> *Pestelli G.* The age of Mozart and Beethoven / transl. E. Cross. Cambridge: Cambridge University Press, 1984. S. 30, 33.

<sup>150</sup> *Wolf E.K.* Stamitz, Johann [Electronic source] // NG. Vol. 24; *Reutter J.* Richter, Franz Xaver [Electronic source] // NG. Vol. 21; *Wolf E.K.* Fils [Filtz, Filz] (Johann) Anton [Electronic source] // NG. Vol. 8; *Grave F.K.* Holzbauer, Ignaz (Jakob) [Electronic source] // NG. Vol. 11; *Münster R.* Toeschi [Electronic source] // NG. Vol. 25; *Wolf J.K.* Cannabich [Electronic source] // NG. Vol. 4.

<sup>151</sup> По данным из исследования Ш. Кунце, И. Стамицем написано 58 симфоний: *Kunze S.* Die Sinfonie im 18. Jahrhundert. S. 167.

<sup>152</sup> *Ibid.* S. 206.

столетие, о чем свидетельствует Ян Ларю, составивший каталог симфоний XVIII века, в котором привел инципиты более 16 000 различных сочинений<sup>153</sup>.

### **§2.1. Симфония как часть концертной программы**

В классическую эпоху существовали разные формы и типы концертов. Так, в труде Л.В. Кириллиной рассматриваются частный концерт, концерт по подписке и по абонементам, концерты различных музыкальных обществ, профессиональные концертные объединения, консерваторские и филармонические концерты<sup>154</sup>. Эти концерты отличались и в организации, и в выборе программ, и в вознаграждении исполнителей. К тому же, границы между разными видами концертов, доступных широкой публике и в разной степени менее доступных, оставались в течение XVIII века весьма размытыми.

В Мангейме устраивались концерты разного типа. Так, например, несколько раз в год мангеймская капелла давала платные концерты для «широкой публики», в связи с чем Е.В. Дуков называет ее редким исключением из правил<sup>155</sup>, ведь, как правило, в XVIII веке придворные музыканты не принимали участия в общественной музыкальной жизни.

Однако, самыми популярными были организуемые при дворе мангеймского курфюрста академии<sup>156</sup>. Представление о концертах, проводимых в Мангейме, можно воссоздать по воспоминанию Готтфрида фон Ротенштайна, посетившего одну из мангеймских академий при дворе Карла Теодора. 12 мая 1785 года он писал: «Сегодня вечером была академия или, как мне кажется более подходящим, концерт при дворе. В пять часов я поспешил в рыцарский зал, где он должен был состояться <...>. Наверху по правую руку у окон стояли столы для игры, слева

<sup>153</sup> *LaRue J.* A Catalogue of 18th-Century Symphonies. Bloomington: Indiana University Press, 1988. Vol. 1. XVI, 352 p.

<sup>154</sup> *Кириллина Л.В.* Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. М.: Композитор, 2007. Ч. III. Поэтика и стилистика. С. 221–227.

<sup>155</sup> *Дуков Е.В.* Концерт в истории западноевропейской культуры. М.: Классика–XXI, 2003. С. 158.

<sup>156</sup> *Нагина Д.А.* Концертные арии. С. 69–76. Академией в классическую эпоху называли любую форму концерта.

было место для оркестра<sup>157</sup>, на невысоком подиуме и огороженное. После шести часов появились придворные во главе с курфюрстом и обеими его дамами. Заиграла музыка и все сели за игру. Наверху за первым столом сидели обе дамы курфюрста. Кажется, они играли в ломбер. Я, между тем, слушал оркестр, наслаждаясь волшебным голосом мадемуазель Шефер...»<sup>158</sup>. Из столь детального описания пфальцской академии можно сделать несколько выводов.

Во-первых, симфонии мангеймских композиторов, как и сочинения в других жанрах, звучали в «рыцарском зале», а именно в парадном зале, расположенном в центральной части мангеймского дворца. Здесь<sup>159</sup>, согласно данным из исследования Ш. Кунце, еженедельно один-два раза (по средам и субботам) устраивались академии<sup>160</sup>.

Во-вторых, академии были предназначены, прежде всего, для высокопоставленных гостей. Об этом же еще в 1740 году в «Основах триумфальной арки» И. Маттезон, рассматривая пражскую академию, писал: «еженедельные собрания в роскошном зале лучшего музыкального общества Праги, представленного в основном знатью...»<sup>161</sup>. Отсюда мы можем сделать вывод, что музыкальные академии, как в Мангейме, так и в Праге, в первую очередь, служили развлечению двора, создавали приятную атмосферу в обществе. Однако, в Мангейме на стоячие места в зале допускались еще друзья и любители искусств<sup>162</sup> извне двора, то есть фактически публика оказывалась смешанной.

В-третьих, в концертный зал приходили не только послушать музыку, но и для того, чтобы непринужденно общаться друг с другом. Дворцовая знать располагалась в строго установленном порядке за маленькими игровыми столами

<sup>157</sup> Оркестр размещался, в отличие от обычного музицирования при дворе, а по аналогии с расположением в оперном театре, на подиуме у боковой стены. – *Kunze S. Die Sinfonie im 18. Jahrhundert. S. 164.*

<sup>158</sup> *Rotenstein G. Lustreise in die Rheingegenden: Briefen an Fr. J. u. Pf. Frankfurt u. Leipzig, 1791. S. 102–106.*

<sup>159</sup> В рыцарском зале академии проводились с октября по май, с мая по октябрь дворцовые концерты устраивались в круглых залах летней резиденции в Шветцингене. – *Pelker B. Musikalische Akademien. S. 52.*

<sup>160</sup> *Kunze S. Die Sinfonie im 18. Jahrhundert. S. 164.*

<sup>161</sup> *Mattheson J. Grundlage einer Ehren = Pforte. Hamburg, 1740. S. 102.*

<sup>162</sup> *Kunze S. Die Sinfonie im 18. Jahrhundert. S. 164.*

и вела беседы за чашкой шоколада, чая или кофе и играла в карты<sup>163</sup>. В этой академии в Мангейме схожи с итальянскими академиями, о которых писали П.В. Луцкер и И.П. Сусидко: «Это была своеобразная форма светской жизни, когда искусства и науки давали повод для приятных бесед и отдыха <...>. На собраниях находилось место и поэтическому или риторическому состязанию, и морально-философской дискуссии, и концерту»<sup>164</sup>.

Второй и третий пункт подводят к еще одному заключению. Академии при дворе Карла Теодора представляют особый вид концерта, к которому не подходит ни определение «публичный», ни «приватный». Здесь не было строгого концертного ритуала, к тому же, публика состояла не только из представителей двора. И, наконец, самое существенное для нас в описании Ротенштайна – это место и значение звучащих произведений. Присутствующая знать слушала музыку, воспринимая ее как род застольной. Филипп Людвиг Редер, посетив академию при дворе Карла Теодора, когда курфюрст уже был в Мюнхене, в своих «Путевых заметках по югу Германии» также подтверждает, что двор, занятый настольными играми, мало обращал внимание на музыку<sup>165</sup>.

К сожалению, полноценные сведения о программах музыкальных академий, устраиваемых в Мангейме, не сохранились. Однако по воспоминаниям современников возможно в некоторых случаях их реконструировать. К примеру, Моцарт перечисляет список произведений, звучавших на академии, организованной в доме Каннабиха 13 февраля 1778 года, где за исключением первой симфонии, все произведения принадлежали ему<sup>166</sup>:

Симфония К. Каннабиха  
 Концерт для клавира B-dur KV 238 (исп. Роза Каннабих)  
 Концерт для гобоя D-dur KV 314 играл (исп. Фридрих Рамм)  
 Ария «Ah, se il crudel periglio» из оперы «Луций Сулла» KV 135 (исп. Алоизия Вебер)  
 Концерт для клавира в D-dur KV 175 (исп. В. Моцарт)

<sup>163</sup> Pelker B. Musikalische Akademien. S. 53.

<sup>164</sup> Луцкер П.В., Сусидко И.П. Итальянская опера XVIII века. М.: ГИИ, 1998. Ч. I.: Под знаком Аркадии. С. 16.

<sup>165</sup> Цит. по: Pelker B. Musikalische Akademie. S. 56.

<sup>166</sup> Письмо от 13 февраля 1778 г. – BriefeGA II. S. 282.

Импровизация Моцарта  
 Ария «Parto, m'affretto» из оперы «Луций Сулла» KV 135 (исп. Алоизия Вебер)  
 Увертюра к *Il Re Pastore* KV 208.

Приведем программу другой академии. Так, Ф. Редер оставил описание: «Музыкальную академию открыла многоголосная симфония знаменитого, но ныне покойного Тоески. <...> После симфонии Тоески прозвучали произведения, исполненные отдельными виртуозами на их инструментах, а также вокальное исполнение. Сначала пел г-н Даль Прато, кастрат, затем тенор г-н Хартиг, и мадам Лебрэн спела арию. Г-н Тоески, младший сын известного маэстро, играл на скрипке, на гобое – г-н Лебрэн, на фаготе – г-н Риттер, на виолончели – г-н Шварц. Выступил бас г-н Круг. В заключение была исполнена симфония Каннабиха»<sup>167</sup>.

Приведенные выше программы наглядно демонстрируют, что вокальная музыка (в большей части – арии) и сольные инструментальные пьесы составляли основную их часть. Однако симфонии, в которых был задействован оркестр в полном составе, занимали в программах все более прочное и важное место, хотя до начала XIX века исполнялись преимущественно в начале и конце представления<sup>168</sup>. Такая практика соответствовала общему положению симфонии как прикладного жанра<sup>169</sup>. Только после выступлений Йозефа Гайдна в Лондоне (1791 и 1794 гг.) симфония стала, наконец, занимать главенствующее место в концертной программе<sup>170</sup>.

В последние десятилетия XVIII века симфония превратилась в важнейшую составляющую концертной деятельности. Т.Н. Ливанова подчеркивает, что именно в творчестве мангеймцев «с небывалой последовательностью и в подлинно массовом масштабе (в сотнях произведений!) утвердился тип симфонии

<sup>167</sup> Цит. по: *Pelker B. Musikalische Akademien. S. 56.*

<sup>168</sup> Нередко вначале шла основная часть симфонии, затем следовали другие концертные номера, и в заключение исполнялась финальная часть.

<sup>169</sup> О прикладном значении симфонии пишут: *Луцкер П.В., Сусидко И.П. Моцарт и его время. С. 504.*

<sup>170</sup> «Лондонские» симфонии Гайдна были ярким событием на концертах, проведенных в Лондоне скрипачом и дирижером Иоганном Петером Саломоном.

как концертного цикла»<sup>171</sup>. Однако этим роль композиторов Пфальца в истории жанра не ограничивается. Как отмечает Кунце, триумфальный «прорыв» симфонии в концертный зал был совершен между 1750-ми и 1760-ми годами именно мангеймскими композиторами в аристократически-дворцовых рамках<sup>172</sup>. Развитие жанра в дворцовых условиях придало ему новый статус.

Об особом престиже новой симфонической музыки из немецкоязычных областей и преимущественно из Мангейма говорит тот факт, что она получила признание за пределами регионов, в которых была сочинена, а именно во Франции. Так, с конца 1740-х годов симфонии И. Стамица и других мангеймских композиторов исполнялись в Париже<sup>173</sup>. Но гораздо более важное событие произошло в 1758 году, когда во Франции в печать вышел сборник «VI симфоний разных авторов, представляющих Германскую Мелодию», включающий симфонии таких авторов, как И. Стамиц, Ф.К. Рихтер, Г.К. Вагензайль, В.Й. Кохаут<sup>174</sup>. Такой эффектный заголовок, без сомнения, подчеркивает значимость и признание французами южно-германских, австрийских и мангеймских симфоний.

## §2.2. Мангеймский оркестр

Мангеймский оркестр принадлежит к раннеклассическому типу<sup>175</sup>. Такой вывод возможно сделать на основе нескольких фактов. Во-первых, подобно более раннему барочному оркестру, его состав варьировался от сочинения к сочинению, от части к части. Вариативность состава характеризовала раннеклассические

<sup>171</sup> Ливанова Т.Н. История западноевропейской музыки до 1789 года: Учебник. В 2-х т. Т. 2. XVIII век. Изд. 2-е, перераб. и доп. М.: Музыка, 1982. С. 304.

<sup>172</sup> Kunze S. Die Sinfonie im 18. Jahrhundert. S. 164, 288.

<sup>173</sup> Особое признание получили прежде всего публичные «Духовные концерты», где в 1751 году впервые прозвучала одна симфония Стамица. Три года спустя (1754) он сам приехал в Париж на 12 месяцев и успешно работал там, в том числе и, как руководитель частного оркестра Жана-Иозефа Ле Риша в Пасси, чьи концерты имели большой резонанс во всех кругах общества. – Kunze S. Die Sinfonie im 18. Jahrhundert. S. 167.

<sup>174</sup> Ibid. S. 198.

<sup>175</sup> Березин В.В. Духовые инструменты в музыкальной культуре классицизма. М.: Институт общего среднего образования Российской Академии образования, 2000. С. 275–290.

оркестры до конца XVIII века. Более того, сами композиторы писали свои сочинения с расчетом на разные исполнительские возможности. Так, например, заголовок оркестровых трио И. Стамица ор. 1 гласит: «для исполнения втроем или всем оркестром». Показательно, что симфоническая музыка того времени была обращена не только к профессиональным исполнителям, но к практикующим любителям. Спрос был велик, о чем свидетельствуют заголовки длинного ряда издаваемых в Париже «Периодических собраний симфоний» со следующей ссылкой: «Чтобы облегчить поиски господам любителям музыки, каждую неделю будет появляться новая симфония»<sup>176</sup>. Как подчеркивает Кунце, без широкой опоры на публику и упражняющихся дилетантов<sup>177</sup>, едва ли симфония смогла бы достигнуть того всеобщего и первостепенного значения, которое она имела в музыкальной жизни XVIII века<sup>178</sup>.

Во-вторых, оркестровая ткань в мангеймских симфониях имеет ансамблевую природу, которая подчеркнута в названиях симфоний, например, «Симфония для 8», где цифра указывала на наличие обязательных партий.

Проследим изменения в составе оркестра на протяжении XVIII века (таблица 2)<sup>179</sup>. Сразу уточним, что неучтенными в таблице остались трубы и литавры. Связано это с тем, что данные инструменты принадлежали не к собственно придворной музыке, а к штабу главного шталмейстера (конюшего). Известно, что на службе у мангеймского шталмейстера было 10 трубачей и 2 литавриста<sup>180</sup>.

Согласно данным из таблицы, самым малочисленным по составу мангеймский оркестр был в середине 1740-х годов. Причиной тому мог быть взятый супругой курфюрста курс на экономию, а также отъезд мангеймского

<sup>176</sup> Kunze S. Die Sinfonie im 18. Jahrhundert. S. 173.

<sup>177</sup> Более подробно о дилетантах как феномене и статусе музыкального любительства в XVIII веке см. Шакирьянова А.А. Инструментальные жанры «увеселительной музыки» в австро-немецкой культуре второй половины XVIII века: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. Екатеринбург, 2018. С. 58–74.

<sup>178</sup> Kunze S. Die Sinfonie im 18. Jahrhundert. S. 173.

<sup>179</sup> Таблица составлена по материалам из Pelker B. Mannheimer Schule. S. 1654; Veit J. Zur Entstehung des klassischen und romantischen Orchesters in Mannheim // Die Mannheimer Hofkapelle im Zeitalter Carl Theodors / hrsg. von Ludwig Finscher. Mit Beitr. von Gabriele Busch-Salmen. 1. Aufl. Mannheim: Palatium-Verl. im J-und-J-Verl., 1992. S. 182.

<sup>180</sup> Pelker B. Mannheimer Schule. S. 1654.



двора в Дюссельдорф (с 3 октября 1746-го по 26 сентября 1747-го)<sup>181</sup>. В последующие годы прослеживается постоянное увеличение состава оркестра, а учитывая высококлассный уровень прибывающих ко двору музыкантов, с полной уверенностью можно говорить и об усовершенствовании оркестра.

*Таблица 2. Состав мангеймского оркестра в 1723–1780 гг.*

Состав оркестра	1723 г.	1746 г.	1759 г.	1776 г.	1780 г.
флейты	3 (из числа гобоистов)		2	3	7
гобои	9	2	4	3	5
кларнеты			2	3	4
фаготы	2	1	3	4	3
валторны		2	2	5	7
скрипки	11	7	16	19	34
альты	2	1	5	3	7
виолончели	2		4	4	6
контрабасы	3	3	2	3	7

Сравнив состав мангеймского оркестра в 1750-е с аналогичными придворными оркестрами, обнаружится, что он несущественно отличался от ему подобных, среди которых, например, штутгартский оркестр (таблица 3).

*Таблица 3. Сравнение состава мангеймского и штутгартского оркестров*

Состав оркестра	Мангейм (1756)	Штутгарт (1757)
флейты	2	3
гобои	2	3
кларнеты		
фаготы	2	
валторны	4	4
скрипки	19	15
альты	4	

<sup>181</sup> *Ibid.*

Состав оркестра	Мангейм (1756)	Штутгарт (1757)
виолончели	4	4
контрабасы	2	2

В конце 1750-х годов оркестр Пфальца начинает свой «путь вверх»<sup>182</sup>. Возможно, одной из причин было то, что именно в этот период ко двору Карла Теодора прибыло большинство тех музыкантов, которые собственно и создали легендарную славу оркестру (флейтист И.Б. Вендлинг с 1756-го, фаготист Г.В. Риттер с 1764-го, гобоист Ф. Рамм с 1766-го и другие инструменталисты). И, если в 1750-е мангеймский оркестр был сопоставим с другими придворными оркестрами, то в 1770-е и последующие годы правления Карла Теодора, уровень его был, практически, недостижим. В сентябре 1799 года в лейпцигской «Общей музыкальной газете» берлинский литератор И. Г.К. Шпацир сравнивал оркестр Мангейма со штутгартской придворной капеллой: «Здесь [в Мангейме] я нашел оркестр, который держит шаг, как хорошо обученный батальон. Было радостно видеть, как один смычок двигается в унисон с другим; радостно слышать, что ни один форшлаг не оставался незамеченным в целом оркестре <...> как форте и пиано звучали в братском единении, как образцово выведенные крещендо и диминуэндо наполняют сердца слушателей»<sup>183</sup>. Не только И. Шпацир восхищался одним из лучших в Европе оркестром. К.Д. Шубарт также подчеркивал красочность звуковой палитры капеллы Карла Теодора: «Ни один оркестр в мире не превзошел в исполнении мангеймский. Его *forte* – это раскаты грома, его *crescendo* – это водопад, его *diminuendo* – струящийся вдали прозрачный поток, его *piano* – дыхание весны»<sup>184</sup>. Ч. Берни утверждал, что встретил в мангеймском оркестре «все, что заставила меня предвкушать его слава; мощь естественно

<sup>182</sup> Цит. по: *Henze-Döhning S. Orchester und Orchestersatz in Christian Cannabichs Mannheimer Sinfonien // Mozart und Mannheim: Kongressbericht Mannheim 1991 / hrsg. von L. Finscher, B. Pelker, J. Reutter. Frankfurt am Main; Berlin; Bern; New York; Paris; Wien: Lang, 1994. S. 258.*

<sup>183</sup> Цит. по: *Finscher L. Mannheimer Orchester- und Kammermusik // Die Mannheimer Hofkapelle im Zeitalter Carl Theodors / hrsg. von Ludwig Finscher. Mit Beitr. von Gabriele Busch-Salmen. 1. Aufl. Mannheim: Palatium-Verl. im J-und-J-Verl., 1992. S. 144.*

<sup>184</sup> *Schubart Ch.Fr.D. Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst. S. 130.*

вытекает из большого числа музыкантов, но неизменно разумное применение этой мощности является результатом хорошей дисциплины»<sup>185</sup>.

Попытаемся реконструировать основные свойства мангеймского оркестра исходя из воспоминаний свидетелей его расцвета. Во-первых, по количественному и качественному составу он находился в ряду лучших оркестров Европы. В период расцвета музыкального искусства Мангейма в его штате числилось более сорока первоклассных музыкантов. Во-вторых, многие современники указывают на дисциплинированность всех инструменталистов капеллы. Не случайно проводятся аналогии с военными структурами: Шпацир пишет о «хорошо обученном батальоне», Берни об «армии генералов». Строжайшая дисциплина распространялась, в том числе, и на точность выполнения всех указаний капельмейстера. Собственно, контролировали ее именно капельмейстеры – И. Стамиц, впоследствии К. Каннабих. В-третьих, для мангеймского оркестра была свойственна эмоциональная яркость исполнения. Неотъемлемыми чертами пфальцского оркестра являлись максимальная точность и виртуозность. А по техническим качествам оркестр был далеко впереди большинства ансамблей своего времени.

Еще одной важной особенностью был тот факт, что в мангеймском оркестре не только концертмейстеры писали музыку, как в обычном оркестре той эпохи, но еще и рядовые музыканты: Вендлинг, Лебрэн, Рамм, Риттер, Тоески, Филс, Френцль и другие. Как замечает современный исследователь Л. Финшер, мангеймская придворная музыка по сути была единственной в своем роде мастерской совместного оркестрового и композиторского творчества<sup>186</sup>.

Основу оркестрового звучания в мангеймском оркестре, как и в любом другом оркестре Европы (будь то Вена или итальянские города), составляли струнные инструменты. В придворном оркестре Карла Теодора руководителями струнной группы были скрипичные виртуозы высочайшего ранга. Стамиц, а позднее Каннабих и Френцль задавали тон коллегам в точности вступления, в

<sup>185</sup> Берни Ч. Музыкальные путешествия. С. 49.

<sup>186</sup> Finscher L. Mannheimer Orchester- und Kammermusik. S. 144.

единой технике ведения смычка, в оттенках звучания тона. Не случайно, как уже было сказано во Введении, понятие *мангеймская школа* изначально применялось в первую очередь по отношению к мангеймской скрипичной игре.

Что касается использования духовых инструментов, то, начиная примерно со второй половины 1750-х годов, композиторы Мангейма сыграли немаловажную роль в приобретении духовыми бóльшей самостоятельности.

Гобои в мангеймском оркестре, как и в других оркестрах такого типа, используются очень часто. В симфониях у этого инструмента появляются не только дуюлирующая функция, ему поручаются и сольные фразы (*рис. 2, 3*).



*Рис. 2.* Ф.К. Рихтер Симфония ор. 4, III, фрагмент III, партия гобоев, тт. 29–32

The image shows a musical score for a string quartet and two oboes. The instruments are 2 Corni in A, 2 Oboes, Violin I, Violin II, Viola, and Basso. The score is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The oboe part is marked 'Soli' and '(pia)'. The string parts are marked '(pia)'. The score shows a 'Soli' section for the oboes, with the strings playing a simple harmonic accompaniment. The dynamics are marked '(pia)' for piano.

*Рис. 3.* Ф.К. Рихтер Симфония для 8 A-dur ор. 4, V, I часть, фрагмент II, тт. 40–44

В раннеклассических симфониях флейта по частоте использования уступала гобоям. Как правило, флейты иногда замещали гобои в медленных частях<sup>187</sup>. Однако, мангеймские композиторы в использовании флейты пошли гораздо дальше своих современников. Как минимум с 1723 года флейта удерживала важную позицию, так как в состав мангеймского оркестра входили профильные флейтисты – Маттиас Фридрих Каннабих и Николаус Лерх<sup>188</sup>. Дело в том, что многие другие немецкие дворы довольствовались услугами исполнителей, которые играли на флейте как втором инструменте. Так, в Зальцбурге, например, гобоист Бург и контрабасист Кассель – оба могли играть на флейте. В капелле Гайдна так же, как отмечает А.К. Демидова, неоднократно встречались случаи совмещения функций скрипача и валторниста одним исполнителем<sup>189</sup>. Практика игры на альтернативных инструментах была характерна для эпохи XVIII века.

Ведущими флейтистами при дворе Карла Теодора были М.Ф. Каннабих и И.Б. Вендлинг. Они были мастерами высочайшего класса. Так, Шубарт писал о Вендлинге: «прекрасный флейтист, умеющий сочетать настоящие основы с мастерским исполнением. Его исполнение четкое и безупречное, а звучание по глубине и высоте одинаково совершенное и выразительное»<sup>190</sup>. Флейтисты при дворе Карла Теодора особенно ценились, о чем свидетельствует их заработная плата. Согласно платежной ведомости от 28 июля 1759 года (*Приложение Д*), И.Б. Вендлинг получал 800 гульденов – больше, нежели концертмейстеры К. Каннабих (700) и К.Й. Тоески (500).

Безусловно, наличие «профильных» флейтистов вело, в первую очередь, к совершенствованию исполнения. Но, кроме того, флейта, как и кларнет, могли способствовать разнообразию звуковой палитры в тех сочинениях, которые предназначались для мангеймцев. Композиторы писали свои симфонии с

<sup>187</sup> Оркестровый состав, включающий и флейты, и гобои, стал нормативным только в 80-х годах. – Демидова А.К. Оркестровое письмо раннего Гайдна (на материале симфоний 1757–1774 годов): дис. ... канд. иск.: 17.00.02. М., 2014. С. 51.

<sup>188</sup> Gunson E. The Court of Carl Theodor: «A Paradise for Flautists» // Mannheim – Ein Paradies der Tonkünstler?: Kongressbericht Mannheim 1999 / hrsg. L. Fischer, B. Pelker, R. Thomsen-Fürst. Frankfurt am Main; Berlin; Bern; Bruxelles; New York; Oxford; Wien: Lang, 2002. S. 265.

<sup>189</sup> Демидова А.К. Оркестровое письмо раннего Гайдна. С. 59.

<sup>190</sup> Schubart Ch.Fr.D. Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst. S. 143.

расчетом на определенный состав оркестра, на его исполнителей с их профессиональными навыками. Поэтому не удивительно, что в симфониях мангеймцев встречаются флейтовые соло и «дуэты» (рис. 4), которые в некоторых случаях весьма протяженны (рис. 5).

The image shows a musical score for the first movement of K. Cannabich's Symphony No. 32, measures 20-25. The score is written for a full orchestra. The woodwind section includes Flauto I, Flauto II, Oboe I, and Oboe II. The string section includes Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello/Contrabasso. The woodwinds play melodic lines with 'solo' markings, while the strings provide harmonic support with 'p' and 'f' dynamics. The score is in G major and 3/4 time.

Рис. 4. К. Каннабих Симфония № 32, I часть, тт. 20–25

The image shows a musical score for five instruments: Flauto, Violino I, Violino II, Viola, and Cello. The score is in 3/4 time and D major. The Flauto part is in the upper register. The Violino I and II parts are in the middle register. The Viola and Cello parts are in the lower register. The score includes dynamics markings such as *p* (piano) and *f* (forte). The Flauto part starts with a *p* marking. The Violino I and II parts start with a *p* marking. The Viola and Cello parts start with a *p* marking. The score includes a repeat sign and a *f* marking in the Viola and Cello parts.

Рис. 5. А. Филс Симфония А-дур (Sinfonia periodique № 2), III часть, основная тема, тт. 20–29

Как видно из музыкальных примеров, мангеймские композиторы используют флейту в более выгодном для нее верхнем регистре. Тем самым, отходя от барочной традиции применения флейты в среднем регистре, они прокладывают новые пути в использовании инструмента.

Фагот в мангеймских симфониях применялся по-разному. С одной стороны, иногда ему отводилось довольно неприметное место (у него не было даже отдельной строчки в партитуре), иногда в партитуре встречались облигатные фрагменты. С другой стороны, как, например, в симфонии ор. 4, III Хольцбауэра, начиная в характерной для XVIII века манере дублирования басовой партии, фаготам в дальнейшем поручается более самостоятельный материал в побочной партии (рис. 6).

**Allegro non troppo**

**а**

**б**

Рис. 6. И. Хольцбауэр Симфония ор. 4, III, I часть: а – фрагмент ГП, тт. 1–6; б – ПП, фрагмент партии фаготов, тт. 17–22

В середине столетия (1758) в мангеймском оркестре появились кларнеты. Кларнет был уже известен, ведь еще в начале XVIII столетия этот духовой инструмент появился в оперном оркестре<sup>191</sup>. Однако для симфонической музыки тембр кларнета оказался непривычным, с чем многие исследователи связывают медленное его проникновение в состав оркестра. Мангеймцы одними из первых стали писать симфонии, в состав которых входили кларнеты, но их использование было несистематичным. Тем не менее, Моцарт, возвращаясь из Парижа и посетив уже в третий раз Мангейм, в 1778 году писал: «Ах, если бы у нас были кларнеты! Вы не представляете, какой эффект имеет симфония с флейтами, гобоями и

<sup>191</sup> Кириллина Л.В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. III. С. 229.



кларнетами»<sup>192</sup>. Довольно обширному распространению кларнета способствовали в своих оркестровых сочинениях мангеймские композиторы Каннабих, Тоески и К. Стамиц.

Если изначально кларнеты обычно просто заполняли гармонию, ставили некие акценты, то, например, у Каннабиха они приобретают совершенно другое значение, иной импульс. Очевидно, что для Каннабиха тембр кларнета – самостоятельная краска. Так, в его симфонии № 55 дуэт кларнетов звучит с аккомпанементом струнной группы и педали валторн в гомофонной фактуре, в следующей фразе этому сочетанию противопоставлен хорал, инструментованный гобоями и низкими струнными (*рис. 7*), т.е. тембр кларнета противопоставляется тембрам других деревянных духовых инструментов.

*Рис. 7.* К. Каннабих, Симфония № 55, I часть, тт. 36–40

Постоянной представительницей медных духовых инструментов в мангеймском оркестре была валторна. В первую очередь ее использовали для различных вспомогательных функций – педалей или акцентов. Тем не менее, как

<sup>192</sup> Письмо от 3 декабря 1778 г. – BriefeGA II. S. 517.

и в отношении остальных духовых инструментов, ей передавались и сольные эпизоды (рис. 8).

Рис. 8. Ф.К. Рихтер Симфония для 8 F-dur op. 4,IV, III часть, трио, тт. 41–48

Итак, духовые инструменты в мангеймских симфониях могли использоваться для усиления партий струнных, звучать в tutti. Нередко им поручались самостоятельные мелодические партии. Как пишет В.В. Березин, в мангеймских симфониях «без художественной необходимости духовые не дублируют партии струнных, а исполняют совершенно самостоятельный материал»<sup>193</sup>. Соло духовых инструментов могло встречаться в побочной и заключительной партиях симфоний, в трио третьих частей. Особенно излюбленным у мангеймцев в оркестровом письме был прием, когда главная тема исполняется струнными (возможно, при помощи духовых), побочная же, наоборот, духовыми инструментами (нередко под аккомпанемент струнных). Такой принцип изложения, по мнению Кириллиной, «объединяет многие оркестровые симфонии классической эпохи, от ранних мангеймских до Девятой Бетховена»<sup>194</sup>.

Отдельно стоит сказать об использовании continuo в оркестре. На протяжении всего XVIII столетия наблюдалась общая тенденция к отказу от

<sup>193</sup> Березин В.В. Духовые инструменты. С. 282.

<sup>194</sup> Кириллина Л.В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. III. С. 250.

continuo<sup>195</sup>, однако, симфонии мангеймских композиторов – Рихтера, Хольцбауэра, И. Стамица, Филса, Каннабиха, написаны с расчетом на его присутствие. При этом в партитурах своих сочинений авторы клавесин не выписывали, в некоторых случаях давалась лишь цифровка, которая указывала на наличие генерал-баса. По сути, за continuo закреплялись лишь вспомогательные функции – поддержка tutti, восполнение недостающих голосов гармонии и др.

Мангеймский оркестр был не только одним из крупнейших в XVIII веке, но и прекрасно организованным. О некоторых композиторах (по совместительству инструменталистах оркестра), среди которых И. Стамиц, Каннабих, Ф. Бек, А. Карс писал: «все они были активными деятелями в распространении того подлинного оркестрового стиля, традиции которого стали вскоре настоящей оркестровой школой и центром, распространявшим свое сильное влияние не только на музыкальную Германию, но и на Париж и Лондон»<sup>196</sup>. Следуя характеристике известного немецкого теоретика, можно утверждать, что мангеймский оркестр стал идеальной почвой для быстрого и успешного развития оркестровой техники и стиля.

### **§2.3. Симфония: строение цикла**

Образцом для мангеймского симфонического стиля была итальянская оперная симфония 1720–1755-х годов. От оперной увертюры итальянских мастеров мангеймская симфония унаследовала строение цикла и темповую диспозицию «быстро – медленно – быстро».

Среди моделей для трехчастной симфонии упомянем и самый масштабный жанр инструментальной музыки эпохи барокко – концертто гроссо «венетского типа», сходство с которым, по словам Ш. Кунце, проявилось на ранней стадии оперной симфонии, носившей концертный оттенок, в сочинениях А. Скарлатти,

<sup>195</sup> Там же. С. 228.

<sup>196</sup> Карс А. История оркестровки / Пер. с англ. М.: Музыка, 1989. С. 156.

Н. Порпоры<sup>197</sup>. Инструментальный концерт, как и итальянская увертюра, создавали основу для симфонической цикличности. Помимо трехчастности роль играла тональная диспозиция (медленная средняя часть, как правило, была написана в близкой мажорной либо минорной тональности).

В целом до конца XVIII века цикл из трех частей для жанра симфонии был нормой. При этом на юге Германии и в Австрии примерно с 1750-х цикл был расширен до четырехчастного путем введения менуэта (с трио)<sup>198</sup>. Менуэт в симфоническом цикле, впрочем, не являлся изобретением немцев. В начале XVIII столетия он был впервые включен в симфонии итальянскими композиторами как финальная часть увертюры, обозначенная «Tempo di minuetto»<sup>199</sup>. Более того, пока симфонии Гайдна не проникли в крупнейшие музыкальные центры Европы (прежде всего, Париж и Лондон), менуэт в симфониях, за исключением собственно Австрии и южных территорий Германии, воспринимался с предубеждением<sup>200</sup>, о чем свидетельствует многочисленные воспоминания современников. Например, согласно мнению К. Шпацера, изложенному в «Еженедельных новостях» И.А. Хиллера, менуэты «ухудшают впечатление, которое производят непрерывно следующие друг за другом, три связанные воедино серьезные части. Мы можем рассматривать их только как дополнение, так как они не содержат ничего примечательного и проигрывают остальным частям»<sup>201</sup>. Об этом же, но с несколько другим акцентом, пишет, добавляя к своему переводу книги Берни на немецкий язык, С.Д. Эбелинг: «Не противоречит ли он (*менуэт*) остальным частям больше, чем формирует с ними одно целое?»<sup>202</sup>. Как мы видим, оба автора считали менуэт чуждым симфоническому жанру, а его использование дополнением, достойным осуждения. Тем не менее, как верно замечает Кунце, в основе таких воззрений лежит несвободное от педантизма в

<sup>197</sup> Kunze S. Die Sinfonie im 18. Jahrhundert. S. 272.

<sup>198</sup> Ibid. S. 270.

<sup>199</sup> Little M. Minuet [Electronic source] // NG. Vol. 16.

<sup>200</sup> Kunze S. Die Sinfonie im 18. Jahrhundert. S. 272.

<sup>201</sup> Hiller J.A. Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen, die Musik betreffend. Leipzig: Zeitungs-Expedition, 1766. Bd. 1. S. 243.

<sup>202</sup> Цит. по: Kunze S. Die Sinfonie im 18. Jahrhundert. S. 270.

искусстве мнение круга профессиональных музыкантов и знатоков музыки из северной и средней частей Германии<sup>203</sup>.

Мангеймские композиторы писали свои симфонии, используя как трехчастную, так и четырехчастную модели. Первая представлена у большего числа композиторов – это Ф.К. Рихтер, И. Хольцбауэр, К.Й. Тоески, К. Каннабих и многие другие авторы того времени. Симфонии в четырех частях писали И. Стамиц, А. Филс.

Примечательно, что Иоганн Стамиц обращался к циклу из четырех частей также в своих *оркестровых трио*. Он был создателем этого жанра<sup>204</sup>, занимающего промежуточное положение между камерной и оркестровой музыкой. Из десяти оркестровых трио Стамица шесть впервые были изданы в Париже в 1755 году, как «Опус 1», под названием «6 сонат на 3 концертирующие партии для исполнения втроем или всем оркестром» (6 sonates à Trois parties concertantes qui sont faites pour Exécuter ou à trois, ou avec toute l'Orchestre)<sup>205</sup>. Определение «сонаты» в данном случае не было связано с более ранними по происхождению трио-сонатами (sonata da camera и sonata da chiesa), тем не менее, с ними новый жанр имеет несколько точек соприкосновения. Так, оркестровое трио могло исполняться тремя инструментами вместе с клавиром (по желанию)<sup>206</sup>, но состав из четырех исполнителей был характерен и для трио-сонат. В то же время за жанром оркестрового трио не закреплялся конкретный состав исполнителей, поэтому оно могло звучать и с дублированием партий как оркестровая пьеса<sup>207</sup>, из чего мы можем сделать вывод, что выбор состава был свободным.

Обнаруживается связь с трио-сонатой, а именно с ее разновидностью sonata da camera, в области тематического материала, который иногда схож с танцевальными жанрами. Так, в третьем оркестровом трио первого опуса вторая

<sup>203</sup> Ibid. S. 272.

<sup>204</sup> Ibid. S. 171.

<sup>205</sup> Ibid.

<sup>206</sup> Г. Риман считал, что генеральный бас в оркестровых трио излишен. – Riemann H. Die Mannheimer Schule. S. XXIV.

<sup>207</sup> Kunze S. Die Sinfonie im 18. Jahrhundert. S. 171.

часть связана с жанром сицилианы (рис. 9), третья представляет собой менуэт, четвертая – жигу, в которой, кстати, принято было завершать трио-сонаты, будь то *sonata da camera* либо *sonata da chiesa*.

The image shows a musical score for the second part of the first movement of Beethoven's Symphony No. 3, Op. 55, 'Eroica'. The score is for Violin I, Violin II, Violoncello, and Piano (ad lib.). It is in 6/8 time and E-flat major. The tempo is marked 'Larghetto'. The dynamics range from piano (p) to fortissimo (ff) and pianissimo (pp). The piano part includes a 'cresc.' marking.

Рис. 9. И. Стамиц Оркестровое трио № 3, II часть, тт.1–4

И все же, третье оркестровое трио представляет скорее исключение из правил. Различий между жанрами трио-сонаты и оркестровым трио значительно больше, и они более глубинны. Так, в отличие от трио-сонат, в качестве образца опиравшихся на сюиту, моделью для оркестрового трио все же была симфония (таблица 4)<sup>208</sup>.

Анализируя оркестровые трио Стамица, Гуго Риман пришел к заключению, что композитор и есть «так долго разыскиваемый предшественник Гайдна»<sup>209</sup>. Абсолютным образцом для немецкого музыковеда была вторая часть первого трио (рис. 10). Риман писал, что она «находится на уровне мастерства Моцарта и Гайдна»<sup>210</sup>.

<sup>208</sup> *Ibid.*

<sup>209</sup> *Riemann H. Die Mannheimer Schule. S. XXIV.*

<sup>210</sup> *Ibid.*

Таблица 4. И. Стамиц 6 оркестровых трио Op.1

	I часть	II часть	III часть	IV часть
№ 1 (C-dur)	Allegro (C)	Andante ma non Adagio (C)	Menuet / Trio (C/c)	Prestissimo (C)
№ 2 (A-dur)	Allegro assai (A)	Andante poco Adagio (D)	Menuet / Trio (A/D)	Prestissimo (A)
№ 3 (F-dur)	Allegro molto (F)	Larghetto (f)	Menuet / Trio (F/B)	Giga Prestissimo (F)
№ 4 (D-dur)	Presto assai (D)	Andante ma non Adagio (A)	Menuet / Trio (D/G)	Prestissimo (D)
№ 5 (B-dur)	Presto assai (B)	Lento (F)	Menuet / Trio (B/Es)	Prestissimo (B)
№ 6 (G-dur)	Allegro di molto (G)	Larghetto (e)	Menuet / Trio (G/C)	Prestissimo (G)

The image shows a musical score for the second movement of the first string trio by Joseph Haydn. It consists of four staves: Violino I, Violino II, Violoncello, and Pianoforte. The tempo is marked "Andante ma non Adagio". The score includes dynamics such as *p* (piano) and *pp* (pianissimo). The Violino I part has a melodic line with some grace notes. The Violino II part plays a rhythmic accompaniment. The Violoncello part has a simple bass line. The Pianoforte part provides harmonic support with chords and arpeggios.

Рис. 10. И. Стамиц Оркестровое трио № 1, II часть, т. 1–4

В жанре оркестрового трио впоследствии сочиняли мангеймские композиторы второго поколения, например, К. Каннабих. Как и Стамиц, и примерно в то же время (50-е годы), венский композитор Вагензайль работал над

трио-симфониями, которые появились в Париже и Лондоне под названиями: «Шесть симфонических трио для исполнения трио или полным оркестром» (*Six Trio en Symphonie, faites pour Executer a Trois ou en plein Orqueste*) и «Шесть сонат для двух скрипок и виолончели или клавесина» (*Six Sonatas for two violins & violoncello or Harpsichord*)<sup>211</sup>. Для трио-симфоний Вагензайля характерна также, как и для оркестровых трио Стамица и Каннабиха, опора на модель симфонии, что у венского композитора отражено даже в названии сочинений.

Оркестровые трио Стамица, по меткому определению Римана, положили «начало стилю современной камерной музыки»<sup>212</sup>. Эту же идею развивал и Р. Роллан: «корни искусства таких людей, как Бетховен, имеются уже <...> в симфониях мангеймцев, в творчестве этого удивительного И. Стамица, оркестровые трио которого, написанные около 1750 года, означают новую эру»<sup>213</sup>.

Что касается обращения к менуэту, то практически все композиторы, хоть и не часто, но использовали его в своих симфониях. Менуэт мог иметь два положения в симфоническом цикле: либо на месте финала, если цикл трехчастен (реже), либо между второй и четвертой частями. Так, например, менуэт на месте третьей, финальной части, встречается в симфониях: ор. 4, II F-dur Ф.К. Рихтера, D-dur И. Стамица (Wolf D-23) и др. Менуэт на месте третьей, предшествующей финалу части – в ор. 4, III Es-dur И. Хольцбауэра, ор. 3, III B-dur К.Й. Тоески, *La Melodia Germanica* № 1 D-dur И. Стамица, ор. 2, V D-dur А.Филса и многих других.

Примечательно, что второе поколение мангеймских симфонистов в большинстве своих сочинений отказалось от использования менуэтов с трио в 1760-х, вернувшись к трехчастному плану, в то время как в соседней Австрии в творчестве их коллег мы наблюдаем противоположную картину. К примеру, Георг Кристоф Вагензайль в большинстве своих инструментальных сочинений, в том числе и симфоний 1745–1750-х, использовал трехчастную схему<sup>214</sup>. Георг

<sup>211</sup> *Kunze S. Die Sinfonie im 18. Jahrhundert. S. 198.*

<sup>212</sup> *Riemann H. Die Mannheimer Schule. S. XXIV.*

<sup>213</sup> *Роллан Р. Полн. собр. соч.: в 20 т. / под ред. А. Шишмарской, пер. Н. Шульговского. Л.: Худ. лит., 1935. Т. 17: Музыкальное путешествие в страну прошлого. С. 207.*

<sup>214</sup> *Kunze S. Die Sinfonie im 18. Jahrhundert. S. 193.*



Маттиас Монн (1717–1750) в большинстве своих 16 симфоний также обращался к трехчастной модели. А вот подавляющее число симфоний Карла Диттерса фон Диттерсдорфа (1739–1799) имеют четырехчастную структуру. 19 из всех 122 симфоний имеют три части, но они, без сомнения, написаны в ранний период творчества<sup>215</sup>. Нельзя не упомянуть и ранние симфонические сочинения Йозефа Гайдна (написанные до 1765 года), которые содержат в финале менуэт с трио или без него<sup>216</sup>.

Но согласно данным зарубежных исследователей, именно мангеймским композиторам нужно поставить в заслугу то, что в качестве третьей части в симфонии утвердился менуэт<sup>217</sup>. Более того, как замечает Г. Шнайдер, мангеймцы совершили в этой области «ряд преобразований, проложили новые пути, в чем преуспели более Вены»<sup>218</sup>. Немецкий музыковед, доказывая несостоятельность характеристики мангеймского менуэта, данной Риманом – «безудержное веселье, мещанский комфорт, наивная грация»<sup>219</sup>, заключает: мангеймский менуэт, за малым исключением, относится к галантно-придворному стилю<sup>220</sup>.

Кроме того, к новым путям в трактовке менуэта в частности, и в симфонии в целом, относятся эксперименты мангеймских композиторов в области оркестровки, о чем мы уже писали выше.

#### §2.4. Тематизм и музыкальная форма

Для мангеймского симфонического письма, как и в области строения цикла, так и в области тематизма, важнейшим образцом была итальянская оперная симфония 1720–1755-х годов таких композиторов, как Леонардо Винчи (1696–1730), Джованни Баттиста Перголези (1710–1736), Леонардо Лео (1694–1744),

<sup>215</sup> *Ibid.* S. 206.

<sup>216</sup> *Ibid.* S. 169.

<sup>217</sup> *Schneider H.* Das Menuett in der Mannheimer Sinfonie // Mozart und Mannheim: Kongressbericht Mannheim 1991 / hrsg. von L. Finscher, B. Pelker, J. Reutter. Frankfurt am Main; Berlin; Bern; New York; Paris; Wien: Lang, 1994. S. 304.

<sup>218</sup> *Ibid.*

<sup>219</sup> *Riemann H.* Die Mannheimer Schule. S. XIV.

<sup>220</sup> *Schneider H.* Das Menuett in der Mannheimer Sinfonie. S. 304.

Бальдассаре Галуппи (1706–1785) и Никколо Йоммелли (1714–1774)<sup>221</sup>. Согласно дошедшим до нас документам о мангеймской придворной опере, уже около 1750 года оперы Йоммелли и Галуппи входили в репертуар театра, из чего следует, что они были известны мангеймским композиторам. Стамиц мог познакомиться с итальянскими оперными симфониями по парижским изданиям, когда находился во французской столице с конца лета 1754-го до августа 1755 года<sup>222</sup>. Однако итальянская увертюра предоставила лишь модель, которую в дальнейшем мангеймские симфонисты существенно развили и преобразовали. Как иронично заметил Л. Финшер, композиторы Мангейма «были бы для нас мастерами первого ранга, если бы не имели несчастья быть современниками Гайдна и Моцарта»<sup>223</sup>.

Практически все темы мангеймцев можно определить, как «мотивно-составные», которые становятся «результатом процесса сцепления мотивов»<sup>224</sup>. Причем такая составленность у мангеймцев нередко сопровождается весьма ощутимым контрастом мотивов, имеющих свой интонационный, фактурный, динамический «облик». В наибольшей степени это свойственно главным партиям первых частей. Во вторых и третьих частях жанровых и динамических контрастов меньше, но все же темы имеют мотивно-составной характер, а мотивы и их группы внутри тем отличаются своеобразием. Иногда возникают целые мотивные цепи, напоминающие об аналогичном нанизывании мотивов в итальянских комических ариях середины века. Например, мелодия у первой скрипки во второй части B-dur симфонии Тоески состоит из пяти различных мотивов (*рис. 11*), в теме третьей части Симфонии D-dur Хольцбауэра (*рис. 12*) – четыре мотива. При этом «калейдоскопическая» смена мотивов практически всегда разворачивается в рамках предельно четкой метрической конструкции. Четкость достигается равной длительностью фраз и мотивов и их парными или многократными повторениями,

<sup>221</sup> Wolf E.K. Zur Entstehungsgeschichte des Mannheimer sinfonischen Stiles // Mannheim und Italien: zur Vorgeschichte der Mannheimer: Bericht über das Mannheimer Kolloquium im März 1982 / im Auftrag der Mozartgemeinde Kurpfalz / hrsg. von Roland Würtz. Mainz: Schott, 1984. S. 44.

<sup>222</sup> Ibid. S. 45.

<sup>223</sup> Finscher L. Mannheimer Orchester- und Kammermusik. S. 144.

<sup>224</sup> Холопова В.Н. Музыкальный тематизм. М.: Музыка, 1983. С. 30.

рождающими симметричные построения. В предложенных примерах мы видим это в симфонии Тоески 1+1+1+1+2+2, у Хольцбауэра 1+1+2+2+2.

The musical score for measures 1-8 of Tieska's Symphony No. 3, Part II, is presented for Violino I, Violino II, Viola, and Basso. The tempo is marked *Andante*. The score shows a clear symmetrical structure with dynamics of *p* (piano) and *rnf* (rinforzando). The first violin part includes a trill (*tr*) in the first measure. The overall texture is characterized by rhythmic patterns that are mirrored across the measures.

Рис. 11. К.Й. Тоески Симфония для 8 В-dur op. 3,III, II часть, тт. 1-8

The musical score for measures 1-8 of Holzschauer's Symphony No. 3, Part III, is presented for 2 Corni (D), Violino I, Violino II, Viola, and Basso. The tempo is marked *Allegro*. The score shows a clear symmetrical structure with dynamics of *f* (forte) and *p* (piano). The first violin part includes a triplet (*3*) in the fifth measure. The overall texture is characterized by rhythmic patterns that are mirrored across the measures.

Рис. 12. И. Хольцбауэр Симфония D-dur, III часть, тт. 1-8

Чаще всего тематические «ячейки» занимают два такта, а их объединение, суммирование рождает правильные четырех-, шести-, восьмитакты, что принципиально отличает такие ряды мотивов от типичного для барокко развертывания. Именно такая схема присутствует и в большинстве других симфоний.

С точки зрения музыкального синтаксиса интересно то, как мангеймские композиторы относятся к симметричным, квадратным структурам, которые, как

известно, в дальнейшем будут основой для тематизма венских классиков. Примеры написания темы в форме «нормативного» восьмитактового квадратного периода чаще всего встречаются в третьих частях (менуэт с трио или без) четырехчастного цикла мангеймских симфоний (рис. 13).



Рис. 13. И. Хольцбауэр Симфония ор. 4, III, III часть, основная тема, тт. 1–8

Однако, и здесь можно наблюдать разнообразные расширения квадратных структур (рис. 14, 15).



Рис. 14. И. Стамиц Симфония Es-dur (La Melodia Germanica № 3), III часть, Трио, тт. 25–36



Рис. 15. А. Филс Симфония D-dur (Sinfonia periodique № 10), III часть, основная тема, тт. 1–10

Если следовать концепции так называемого «римановского периода», в котором каждый такт квадратного периода имеет свойственную только ему метрическую функцию<sup>225</sup>, то схема периода из трио симфонии Es-dur И. Стамица (см. рис. 14) будет следующая: 1 2 3 4 5 6 5 6 7 6 7 8; для периода менуэта из симфонии D-dur А. Филса (см. рис. 15): 1 2 3 4 5 6 5 6 7 8. Во втором случае расширение периода происходит за счет точного повтора мотивов 5 и 6 тактов, такие буквальные повторы мотивов – характерная черта мангеймского стиля в целом. Во многих темах мангеймских симфоний, как подчеркивает С.В. Блинова, «обнаруживаются целые цепи эхо-повторов разных мотивов, что в отношении венских симфоний отмечено <...> как большая редкость»<sup>226</sup>. Конечно, изысканные «игры» с тактами квадратного периода у мангеймцев встречаются не так часто, как, например, у Моцарта, но они без сомнения свидетельствуют о том, что это качество тематизма не было для них чуждым. Подчеркнем, что отклонения от квадратности, а также четкое разграничение отдельных

<sup>225</sup> Холопов Ю.Н. Метрическая структура периода и песенных форм [Электронный ресурс]. URL: <http://www.kholopov.ru/hol-metr-struct.pdf> (дата обращения: 5.05.2018).

<sup>226</sup> Блинова С.В. Формирование и функционирование тематизма в венской симфонической школе XVIII века: Композиторы «второго ранга»: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. М.: ГИИ, 2000. С. 243.

двухтактных построений В. Штайнбек в своей диссертации называет существенными новациями мангеймских композиторов<sup>227</sup>.

Важнейшим свойством, характеризующим инструментальное письмо мангеймцев, был контраст. В 1785 году Фридрих Николаи, услышав мангеймский оркестр на тот момент известный в Мюнхене, отметил: «Кажется, вообще для мангеймского вкуса типично удивлять в композициях»<sup>228</sup>. Особенно привлекали динамические контрасты *f* и *p*, которые нередко усиливали тематическое противопоставление. Мангеймские композиторы уделяли много внимания точной фиксации и дифференциации динамических оттенков. Как замечает В.В. Березин, в партитурах мангеймцев «удивительно подробно для того времени проставлены динамические указания, причем записываются они особым образом: *forte* – *for* или *fr*, *piano* – *pia* или *po*, *crescendo* – *cres*, *fortissimo* – *fmo*, *pianissimo* – *pmo*, *dolce* – *dol*. ... Довольно подробно обозначены штрихи, что совсем не характерно для того времени»<sup>229</sup>. Резкое чередование *piano* и *forte*, использование *crescendo* и *diminuendo* в целом характеризовали оркестровый стиль эпохи. Например, в опере второй половины XVIII века (Йоммелли и Траэтта) акцент на драматическом выражении также привел к более разнообразным и подробным указаниям динамики. Но у мангеймцев этот аспект был более развит, он считается своеобразным фирменным знаком мангеймского стиля.

Еще одна область, на которую распространяется метод контрастного сопоставления, находится в зоне оркестровки: имеется в виду противопоставление духовых и струнных инструментов. Как мы уже писали в разделе, посвященном мангеймскому оркестру, обычно побочные партии, основные темы трио поручались духовым инструментам с аккомпанементом струнных, тем самым создавался контраст главным партиям. Однако иногда в

<sup>227</sup> *Steinbeck W.* Das Menuett in der Instrumentalmusik Joseph Haydns (Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft, Bd. 4), Munchen, 1973. – Цит. по: *Schneider H.* Das Menuett in der Mannheimer Sinfonie. S. 294.

<sup>228</sup> *Nicolai Fr.* Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre 1781. Berlin und Stettin 1785. Bd. 2. – Цит. по: *Veit J.* Zur Entstehung des klassischen und romantischen Orchesters in Mannheim. S. 184.

<sup>229</sup> *Березин В.В.* Духовые инструменты. С. 280.

мангеймских симфониях контрастное сопоставление духовой и струнной групп встречалось и внутри одной партии. Именно таким образом, например, устроена побочная партия в третьей части С-dur'ной симфонии Рихтера (рис. 16).

The image shows a musical score for the third movement of F.K. Richter's Symphony in C major, Op. 4, III. The score is arranged in six staves: 2 Corni (C), 2 Oboi, Violino I, Violino II, Viola, and Basso. The key signature is C major and the time signature is 3/8. The woodwinds (Corni and Oboi) play a melody marked 'dolce' (softly). The strings (Violino I, Violino II, Viola, and Basso) play a accompaniment marked 'f' (forte). The bass line includes fingering numbers: 7, 3, 3, 6, 6, 5, 4.

Рис. 16. Ф.К. Рихтер Симфония для 8 С-dur ор.4,III, III часть, фрагмент III, тт. 13–20

Кроме того, естественно, контраст реализовался и в тематической диспозиции. Для тематизма первых частей симфоний мангеймских композиторов характерно интонационное и жанровое разнообразие, особенно отчетливо проявляющееся при сопоставлении главной и побочной тем, которые практически всегда контрастируют друг другу. Причем, главная тема, как правило, была менее рельефна, нежели побочная, о чем пишет, в частности, В.Дж. Конен, подчеркивая большую мелодическую «концентрацию» и структурную оформленность побочных тем мангеймских начальных Allegri<sup>230</sup>.

<sup>230</sup> Конен В.Дж. Театр и симфония (роль оперы в формировании классической симфонии). 2-е изд. М.: Музыка, 1975. С. 178.

В мангеймской симфонии, как и в симфониях ранних венцев, для главных партий характерны тематические ядра<sup>231</sup> с подчеркнутыми инструментальными «жестами», виртуозными фигурами, в то время, как в основе побочных лежат ядра линейно-мелодические (песенные и кантиленные) (рис. 17, 18).

Рис. 17. К. Каннабих Симфония для 8 Es-dur (№ 54). I часть: *a* – фрагмент партии первых скрипок в ГП, тт. 1–2; *б* – фрагмент партии первых кларнетов в ПП, тт. 32–38

Рис. 18. И. Стамиц Симфония для 8 Es-dur ор. 4, VI, I часть: *a* – фрагмент партии первых скрипок в ГП, тт. 1–4; *б* – фрагмент партии гобоев в ПП, тт. 77–80

Несмотря на отмеченное сходство, тематизм мангеймской и ранней венской симфонии все же отличался. Так, с интонационной точки зрения, как пишет

<sup>231</sup> «Тематическое ядро – начальная часть темы, обладающая определенной образной характерностью». – Бобровский В.П. Функциональные основы музыкальной формы. М.: Музыка, 1978. С. 116.



С.В. Блинова, у мангеймских композиторов «он характеризуется большей "прямолинейностью" (например, в нем большую роль играет длительное гаммообразное и к тому же моноритмическое движение, что совершенно не характерно для венской музыки с ее "кошачьей гибкостью" и мягкостью)»<sup>232</sup>. Сразу оговорим, что здесь речь идет скорее о первых и заключительных частях мангеймских симфоний.

Жанрово-интонационный контраст мог возникать не только между главной и побочной темами, но и между мотивами внутри одной темы. Так, в Симфонии D-dur, op. 2, V А. Филса главная партия – устремленная вверх, энергичная, динамичная, в основе своей имеющая трезвучные мотивы, противостоит побочной партии, написанной в галантном стиле с характерными вздохами, задержаниями (*рис. 19*). При этом внутри каждая из партий также основана на контрастном сопоставлении. Причем в данном случае обе партии роднит сходство такого сопоставления – аккорд, звучащий на форте у всех инструментов, в дальнейшем сменяется мелодией у струнных, исполняемой на пиано.

Безусловно, чередование контрастного материала не является признаком только мангеймского стиля. Его можно наблюдать уже в увертюрах Йоммелли с начала 1740-х, который, как считается, во многом повлиял на формирование манеры инструментального письма мангеймских мастеров<sup>233</sup>. Сонатную экспозицию на основе контраста главной и побочной тем нередко строит Г.К. Вагензайль, правда, как отмечает Кунце, в отличие от итальянских и мангеймских симфоний, побочный раздел в сочинениях Вагензайля контрастирует в первую очередь не за счет появления новой фактуры или жанра, но из-за использования минорной светотени<sup>234</sup>. Так что, если для венского и итальянского мастера появление тематического противопоставления в сонатной форме было во многом «факультативным» и не достигало степени полноценного

<sup>232</sup> Блинова С.В. Формирование и функционирование тематизма в венской симфонической школе XVIII века. С. 243.

<sup>233</sup> Wolf E.K. Zur Entstehungsgeschichte des Mannheimer sinfonischen Stiles. S. 51.

<sup>234</sup> Kunze S. Die Sinfonie im 18. Jahrhundert. S. 198.

контраста, то мангеймцы разрабатывали этот принцип последовательно и с большим энтузиазмом.

The image displays two musical staves, labeled 'a' and 'б', from a symphony by A. Phils. Both staves are in 2/4 time and G major. Staff 'a' (measures 1-4) features a woodwind section (2 Corni (D) and 2 Flauti) and a string section (Violino I, Violino II, Viola, and Basso). The woodwinds play a rhythmic pattern of eighth notes, while the strings play a similar pattern. Dynamic markings of *f* and *p* are used to create contrast. Staff 'б' (measures 17-25) shows the woodwinds playing a sustained note with *f* dynamics, while the strings play a more active melodic line with *f* and *p* dynamics.

Рис. 19. А. Филс Симфония для 8 D-dur, ор. 2, V, I часть: а – фрагмент ГП, тт. 1–4; б – ПП, тт. 17–25

Из-за приверженности мангеймских композиторов к принципу контраста, как видно из музыкальных примеров, они мало способствовали развитию мелодико-тематической работы, которую обычно связывают с классикой. В их сочинениях доминирует принцип тембрового варьирования. Обратимся к

музыкальным примерам. Так, в симфонии F-dur Рихтера побочная партия в экспозиции и репризе отличается по своему тембровому наполнению (рис. 20). Хроматический ход от первых скрипок передается вторым гобоям, а первые гобои звучат вместо альтов.

Рис. 20. Ф.К. Рихтер Симфония для 8 F-dur op. 4,IV, II часть: а – фрагмент ПП (экспозиция), тт. 10–13; б – фрагмент ПП (реприза), тт. 33–36

Или, например, во второй части D-dur симфонии Филса внутри одной партии (побочной) затактный мотив с дальнейшим задержанием и разрешением звучит сначала у первых и вторых скрипок, а затем в партии гобоев (рис. 21).

Рис. 21. А.Филс Симфония D-dur (Sinfonia periodique № 10) для 11, II часть, фрагмент III, тт. 17–22

Активная работа с тембрами инструментов, или, иными словами, колористический опыт мангеймских композиторов, по замечанию Иоахима Файта, имел гораздо большее значение для музыкального романтизма, нежели для эпохи венской классики<sup>235</sup>.

Довольно часто в своих сочинениях мангеймские композиторы обращались к технике *ars combinatoria*<sup>236</sup>. Искусство комбинаторики сформировалось и получило распространение в музыкальной науке XVII–XVIII веков, причем связь между теорией *ars combinatoria* и ее применением на практике была установлена не сразу. Но, как отмечают Л.Л. Гервер и А.В. Лебедева в совместной статье, уже в XVIII веке «привлекательность игр была настолько велика, что даже признанные мастера музыкального искусства композиции, такие как Кирнбергер, Ф.Э. Бах, Гайдн и Моцарт, не смогли остаться в стороне от "Самых интригующих курьезов" своего времени»<sup>237</sup>. Детальное исследование, посвященное учению об *ars combinatoria*, в том числе и его формированию, содержится в диссертации

<sup>235</sup> Veit J. Zur Entstehung des klassischen und romantischen Orchesters in Mannheim. S.194.

<sup>236</sup> Данный принцип рассматривается в работах: Ratner L.G. *Ars Combinatoria. Chance and choice in the 18th century music* // *Studies in the 18th century music*. London, 1970. P. 343–363; Гервер Л.Л. Легко ли анализировать Моцарта? // *Советская музыка*, 1991. № 12. С. 59–64; Кириллина Л.В. *Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века*. М.: Композитор, 2007. Ч. II. Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции; Луцкер П.В., Сусидко И.П. *Моцарт и его время*.

<sup>237</sup> Гервер Л.Л., Лебедева А.В. *Ars combinatoria XVII–XVIII веков прообраз музыкальной техники XX века* // *Искусство XX века : Диалог эпох и поколений*. Нижний Новгород, 1999. С. 37.

А.В. Лебедевой<sup>238</sup>. Для нас важно, что комбинаторика, согласно исследованиям Ратнера, была чуть ли не универсальным принципом композиции XVIII века<sup>239</sup>. Мангеймские композиторы, которые были чутки к различным новым веяниям, также начали активно использовать данную технику в своем творчестве. В большинстве случаев комбинаторные принципы встречаются именно во вторых частях их симфоний.

Есть два типа использования приемов комбинаторики, описанные в упомянутых выше работах отечественных музыковедов. Они названы по аналогии с приемами работы с серией. Первый – это пермутация, когда происходит перестановка музыкальных элементов, второй – комбинация, связанная с сочетанием заданных элементов. Приведем музыкальный пример, взятый из мангеймской симфонии Каннабиха. В нем в начале репризы элементы *a* и *b* меняются местами относительно их расположения в экспозиции второй части симфонии (рис. 22).

Рис. 22. К. Каннабих Симфония В-dur op. 10 № 3: *a* – II часть (экспозиция), фрагмент партии первых скрипок, тт. 1–11; *б* – II часть (окончание разработки, начало репризы), фрагмент партии первых скрипок, тт. 29–40

<sup>238</sup> Лебедева А.В. *Ars combinatoria* и музыкальная практика XVIII в.: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. М., 2002. 291 с.

<sup>239</sup> Кириллина Л.В. *Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века*. Ч. II. С. 138.

Как видно, в мангеймских симфониях используются простые варианты комбинаторных перестановок. И, конечно, мы не можем здесь говорить об индивидуально-стилевой концепции комбинаторики, встречающейся у классика венской школы В.А. Моцарта<sup>240</sup>. В данном случае хочется обратить внимание именно на само использование этого принципа, чтобы подчеркнуть и его универсальность, и актуальность мангеймской симфонии, в которой применялись современные той эпохе приемы в написании музыкального сочинения.

Форма частей мангеймских симфоний вызывала и продолжает вызывать немало вопросов. Прежде всего, заметим, что наиболее пристальное внимание ученых вызывала трактовка сонатной формы первых частей. Так, Гвидо Келер в «Очерках о возникновении учения о формах в музыкальной теории XVIII – XIX веков» писал, что форма в мангеймской симфонии есть результат «соединения», а не целенаправленного развития в композиции. Сочленение коротких, в основном, одно- или двухтактных «ячеек», которые часто повторяются после контрастирующих «вставных» элементов, ведет к весьма индивидуальным комбинациям<sup>241</sup>. Сходная позиция у Вернера Корте<sup>242</sup>, но в несколько другом ключе. Отделяя форму Стамица от сонатной формы Гайдна и Бетховена, он отмечает «калейдоскопическую разбросанность тематических образований»<sup>243</sup>.

Однако, известный немецкий теоретик XX века Карл Дальхауз критикует точку зрения Корте. Более того, анализируя первую часть Симфонии D-dur

---

<sup>240</sup> Об индивидуально-стилевой концепции комбинаторики Моцарта См. *Гервер Л.Л.* Легко ли анализировать Моцарта?; *Гервер Л.Л.* Несколько замечаний по поводу фортепианной фактуры Моцарта // Моцарт. Проблемы стиля: Сб. тр. РАМ им. Гнесиных. Вып. 135. М.: РАМ им. Гнесиных, 1996. С. 129–138.

<sup>241</sup> *Kähler G.* Studien zur Entstehung der Formenlehre in der Musiktheorie des 18. Und 19. Jahrhunderts (von W.C. Printz bis A.B. Marx), diss. Heidelberg, 1958. S. 159.

<sup>242</sup> *Korte W.* Darstellung eines Satzes von Johann Stamitz // Festschrift für Karl Gustav Fellerer. Regensburg, 1962. S. 282–292.

<sup>243</sup> *Пылаев М.Е.* Проблемы теории и истории европейской музыки в научном наследии Карла Дальхауза: дис. ... докт. иск.:17.00.02 / Пылаев Михаил Евгеньевич. М.: МГК, 2016. С. 397.

И. Стамица<sup>244</sup>, он доказывает, что «сонатная форма здесь отнюдь не является "неразвитой" – она скорее вторично "искажена" и склоняется к маньеризму»<sup>245</sup>.

Фоглер, который, пожалуй, как никто другой, был основательно погружен в мангеймскую традицию, писал, что симфонии мангеймцев «содержат, по большей части, две основные партии. Первая – сильная <...>, вторая – мягкая, которая передает чувственный настрой и способствует приятному разнообразию звукового материала. Другие <...> второстепенные построения, используемые лишь как отдельные незначительные периоды для связи, в расчет не принимаются»<sup>246</sup>. Иными, словами, Фоглер делал акцент на главной и побочной, тематически оформленных партиях, однако оговаривается, что есть еще и другие, «связующие» построения. Эту же самую мысль подчеркивает современный исследователь И. Файт. Интерпретируя Фоглера, он пишет о выделении им сонатных партий – «тематических» (*thematische*) и «беглых» (*Geläufigkeitspartien*)<sup>247</sup>, которые сменяли друг друга. Таким образом, как пишет И. Файт, сочинение состояло из череды волнообразных подъемов, число которых зависело от тональной палитры сочинения<sup>248</sup>. То есть, фактически, в целом можно рассматривать форму сонатных частей в мангеймских симфониях композиторов с точки зрения современной трактовки и современной теоретической системы.

Первая часть практически во всех симфониях написана в сонатной форме без знака репризы после экспозиции<sup>249</sup>, что роднит их с оперными увертюрами Йоммелли и других итальянских композиторов. Ю.С. Бочаров называет такую

<sup>244</sup> Полный анализ К. Дальхауза симфонии Стамица, переведенный на русский язык М.Е. Пылаевым, см.: Пылаев М.Е. Проблемы теории и истории европейской музыки в научном наследии Карла Дальхауза. С. 396–400.

<sup>245</sup> Пылаев М.Е. Иоганн Стамиц глазами Карла Дальхауза: несовершенство формы или маньеризм? // Старинная музыка. 2011. № 3–4. С. 57.

<sup>246</sup> Vogler G. J. Betrachtungen der Mannheimer Tonschule. Mannheim, 1779–80. Bd. 2. S. 62.

<sup>247</sup> Veit J. Zur Entstehung des klassischen und romantischen Orchesters in Mannheim. S. 186.

<sup>248</sup> *Ibid.*

<sup>249</sup> Крайние части симфоний Стамица приблизительно до конца 1740-х, все имели двойную тактовую черту и репризный знак. Однако потом, вероятно, под влиянием итальянской оперной увертюры, Стамиц начал убирать повторы в быстрых частях. У Каннабиа также двойная черта и знак повтора встречались до середины 1760-х, после чего, подобно молодому поколению Стамица, он вернулся к непрерывному эффекту части без повторения. – Larue J., Wolf E.K. Symphony 18<sup>th</sup> century. Mannheim and German Catholic courts [Электронный ресурс] // NG. Vol. 24.

форму сонатной формой симфонического типа или симфонической формой<sup>250</sup>. Экспозиция во всех случаях четко структурно дифференцирована и имеет четыре партии. Говоря о симфоническом дуализме, надо помнить, что и здесь итальянцы были первопроходцами. Так, уже в середине 1730-х кантиленные побочные темы имеются в увертюрах Леонардо Лео, например, в его опере «Люций Папирий» (1735) и др<sup>251</sup>. Впрочем, в отличие от итальянцев, мангеймские композиторы реализовали дуализм партий также на уровне оркестровых средств. Так, побочные партии в симфониях Стамиц и Филс инструментуют, используя пары деревянных духовых, что совершенно не было характерно для итальянских оперных увертюр. У мангеймских композиторов такой прием, по-видимому, был призван продемонстрировать виртуозность инструменталистов капеллы Карла Теодора.

Сонатная разработка у мангеймцев находится практически на самой начальной стадии своего становления. Она всегда коротка и предполагает несложные комбинации разных мотивов экспозиции. Впрочем, такая трактовка среднего раздела сонатной формы была вполне в духе теории XVIII века, когда на первый план выходил тональный фактор, и главным требованием в сонатном *allegro* было создание в разработочном разделе тональной неустойчивости. В большинстве случаев разработки начинаются с материала главной партии, звучащего в побочной тональности. Довольно часто встречаются сонатные формы без разработки.

В репризе ранних мангеймских симфоний, как правило, композиторы отказываются от повторения материала главной партии, что отличает сочинения мангеймцев от итальянских увертюр, для которых, наоборот, было характерно пристрастие к полным репризам. Так, если рассматривать композиционные процессы в увертюре Йоммелли, то мы обнаружим, что несмотря на то, что первые части он оформлял как двухчастную композицию по типу сонаты без разработки, а в репризе звучали обе темы в основной тональности<sup>252</sup>. То есть,

<sup>250</sup> Бочаров Ю.С. Классическая сонатная форма: факты и домыслы. С. 49.

<sup>251</sup> Wolf E.K. Zur Entstehungsgeschichte des Mannheimer sinfonischen Stiles. S. 51.

<sup>252</sup> McClymonds M. Jommellis Opernsinfonien. S. 103.



многие первые части – это ни что иное, как старосонатные композиции. Однако, к 1770-м у второго поколения мангеймских композиторов, например, у К. Каннабиха мы можем наблюдать полную сонатную форму, что говорит об ее эволюции в рамках мангеймской традиции.

Вторые части всегда разделены, в свою очередь, на две части (с повтором). И. Файт подчеркивает, что под двухчастной формой с двойным штрихом на самом деле скрывается невероятное многообразие форм<sup>253</sup>. И с этим нельзя не согласиться. В большинстве вторых частей мангеймских симфоний используется гармоническая схема I – V / V – I, характеризующая, как мы уже писали, старинную сонатную форму, но диспозиция тематического материала весьма многообразна<sup>254</sup>. Последовательность тем и тональные репризы во вторых частях менее четко соотносятся с первой частью, чем в начальных *Allegri* сонатного цикла. При этом в первой части формы главная и побочная темы нередко слабо структурированы, как бы «перетекают» друг в друга, что затрудняет ориентацию во второй части, где возврат к исходной тональности порой происходит так поздно, что полноценной репризы побочной партии не возникает и форма в целом тяготеет к двухчастной, а не к сонатной.

Третьи части четырехчастного цикла (Менуэт с трио), как правило, написаны в сложной трехчастной форме. Финалы мангеймских композиторов схожи с первыми частями, обычно они написаны в сонатной форме, но в более быстром темпе. Однако, встречаются финалы, имеющие форму рондо (например, Симфония op.10№ 3 B-dur К. Каннабиха), форму фуги (например, Камерная симфония B-dur Ф.К. Рихтера).

Как мы видим, в мангеймских симфониях наблюдается ярко выраженный интерес к сонатной форме, в которой могут быть написаны как первые, так вторые и четвертые части симфонического цикла. Часто используется тональный план старинной сонатной формы, применяемый мангеймскими композиторами

<sup>253</sup> Veit J. Zur musikalischen Faktur der langsamen Sätze der Mannheimer Sinfonien // Mannheim – Ein Paradies der Tonkünstler?: Kongressbericht Mannheim 1999 / hrsg. L. Fischer, B. Pelker, R. Thomsen-Fürst. Frankfurt am Main; Berlin; Bern; Bruxelles; New York; Oxford; Wien: Lang, 2002. S. 287.

<sup>254</sup> *Ibid.* S. 288.

практически повсеместно. Более того, даже когда композиторы второго поколения вернулись к трехчастной модели симфонии, сонатная форма сохранила значение композиционной основы всех частей симфонии – не только крайних, но и средней, где сохраняла свою «старинную» двухчастную разновидность. Одним из примеров может служить цикл из 6 симфоний оп. 10 К. Каннабиха, написанный в 1775 году (таблица 5).

Таблица 5. К. Каннабих Симфонии оп. 10. (+ – наличие сонатной формы)

Симфония	1 часть	2 часть	3 часть
Simfonia in D (№ 1)	+	Рондо-соната	+
Simfonia in G (№ 2)	+	+ старин.	+
Simfonia in B (№ 3)	+	+	Рондо
Simfonia in F (№ 4)	+	+ старин.	+
Simfonia in d (№ 5)	+	+ старин.	+
Simfonia in E (№ 6)	+	+ старин.	+

Таким образом, во многом сочинения мангеймских мастеров соответствуют тому, что принято называть «раннеклассическими симфониями», но во многом в них уже явно проступают черты классического стиля – и в синтаксисе, и в характере тематизма, и в трактовке формы. Отличительным признаком мангеймских симфоний можно считать акцент на оркестровых средствах развития. Как отмечает Вольф, если попробовать исполнить мангеймскую симфонию, например, Стамица на клавире, то она быстро вызовет скуку<sup>255</sup>.

<sup>255</sup> Veit J. Zur Entstehung des klassischen und romantischen Orchesters in Mannheim. S. 188.

## §2.5. Мангеймские манеры

Тематизм мангеймской симфонии также неразрывно связан с распространенным понятием, именуемым «мангеймскими манерами». Как указано во Введении, впервые данный термин использовал Г. Риман. Именно так, начиная с начала XIX века, назывались устойчивые мелодические и фактурные обороты. На наш взгляд, мангеймские манеры соотносятся с широко распространенным на сегодняшний день понятием *топос*.

Употребление термина топос характерно для разных областей науки. В первую очередь упомянем риторику, где одним из определений<sup>256</sup> топоса значится «образец, фигура, оборот, аргумент, общепринятое суждение и т.д.»<sup>257</sup>. Также термин топос активно используется в литературоведении. Введенный в обиход в 1948 году Э. Курциусом, он означал словесное клише, общие схемы мысли и выражения, имеющие межвременной и межкультурный характер<sup>258</sup>. Кроме того, Курциус писал, что «*топос* – нечто анонимное <...>. Ему <...> присуще временное и пространственное всеприсутствие <...>. В этом внеличностном стилевом элементе мы касаемся такого пласта исторической жизни, который лежит глубже, чем уровень индивидуального изобретения»<sup>259</sup>. Как мы видим, ученый полагал, что под топосом следует подразумевать некий общий элемент, не являющийся чьим-либо изобретением. В настоящее время литературоведы также часто обращаются к термину топос, о чем свидетельствуют заголовки их работ<sup>260</sup>.

<sup>256</sup> Понятие топос в риторике имеет и другое значение – определенного вида аргументов, используемых для доказательства тезиса. – Булгакова А.А. Топика в литературном процессе: пособие / А.А. Булгакова. Гродно: ГрГУ, 2008. С. 5.

<sup>257</sup> Теоретическая поэтика: Понятия и определения: Хрестоматия для студентов [Электронный ресурс] / Авт.-сост. Н.Д.Тамарченко. М.: РГГУ, 2001. URL: <http://www.philologoz.ru/tamar/t10.htm> (дата обращения 26.05.2018).

<sup>258</sup> Махов А.Е. «Историческая топика»: раздел риторики или область компаративистики? [Электронный ресурс] // Вопросы литературы. 2011. № 4. С. 275–289. URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/2011/4/ma14.html> (дата обращения: 12.04.2017).

<sup>259</sup> Цит. по: Махов А.Е. Топос // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николкина. М.: НПК «Интервак», 2001. Стб. 1076.

<sup>260</sup> Гладкова И.Б. Топос Сибири в русской очерковой прозе 1960–1980-х годов (Л.Н. Мартынова, В.Г. Распутина, П.Н. Ребрина, И.Ф. Петрова): Семантика, генезис, эволюция : автореф. дис. ...канд. филол. наук: 10.01.01. Омск, 2004. 24 с. ; Полевская А.С. Экзотический топос в творчестве Н.С. Гумилева: автореф. дис. ...канд. филол. наук: 10.01.01. М., 2006. 16 с.

Понятие *топос* используется и в музыковедении. Сегодня, как отмечает Данута Мирка, топосы применяются по отношению к широкому спектру музыкальных репертуаров и тем самым составляют часть общей лексики музыковедов<sup>261</sup>. Теория топосов в музыке впервые была разработана Леонардом Ратнером в его труде «Классическая музыка. Выражение, форма и стиль» (1980). Ратнер определяет топосы как «предметы для музыкального дискурса»<sup>262</sup> и делит их на типы и стили, где к первой группе относятся танцы и марши, а вторая группа включает в себя такие стили, как турецкий, военный или охотничий<sup>263</sup>. Через 11 лет после выхода в свет этого основополагающего исследования в сфере изучения топосов Ратнер в одной из своих статей предположил, что топосом может являться не только тип либо стиль, но также «фигура, процесс или план действия»<sup>264</sup>. Другие авторы расширили эту концепцию. К примеру, Кофи Агаву дополняет список топосов Ратнера мелодическими фигурами, среди которых мотив вздоха, мангеймские ракеты; по одной из последних версий ученого, понятие *топос* включает в себя 61 пункт, куда относятся даже различные модели аккомпанемента, например, альбертиевы басы<sup>265</sup>.

Помимо Ратнера и его ученика Агаву, теория топосов разрабатывалась такими учеными, как У. Алланбрук, Р. Хаттен, Р. Монелль, С. Румф и др. Интересно, что многими авторами проводится сравнение топосов со словами. Так, уже в труде Ратнера топосы даны в целом как лексика музыки классической эпохи. Агаву определяет топос как музыкальный знак<sup>266</sup>, Монелль описывает его как «своего рода музыкальный термин или слово»<sup>267</sup>, а Румф рассматривает топосы как «лексические элементы»<sup>268</sup>. Более подробно об истории, теории и различных определениях понятия *топос* см. Мирка Д. Введение к Оксфордскому

<sup>261</sup> The Oxford Handbook of Topic Theory / ed. by D. Mirka. Oxford: Oxford University Press, 2014. P. 1.

<sup>262</sup> Ratner L.G. Classic music. P. 9.

<sup>263</sup> Ibid. P. 9–30.

<sup>264</sup> Ratner L.G. Topical Content in Mozart's Keyboard Sonatas. Early Music. 1991. № 19 (4). P. 615.

<sup>265</sup> Цит. по: The Oxford Handbook of Topic. P. 2.

<sup>266</sup> Agawu K. Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music. Princeton: Princeton University Press, 1991. P. 128.

<sup>267</sup> Monelle R. The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral. Bloomington: Indiana University Press, 2006. P. 3.

<sup>268</sup> Rumph S. Mozart and Enlightenment Semiotics. Berkeley: University of California Press, 2012. P. 95.

справочнику по теории топосов<sup>269</sup>, а также Кириллина Л.В. «Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков. Ч. III. Поэтика и стилистика»<sup>270</sup>.

Итак, в современном музыковедении понятие «топос», как правило, употребляется по отношению к инструментальной музыке XVIII века. Классическая музыка, согласно Л.В. Кириллиной, с середины XVIII века определенная как «язык чувств», претендовала «на статус именно *языка* с его собственной лексикой, грамматикой, синтаксисом, идиоматикой, стилистикой, поэтикой – но без слов»<sup>271</sup>. Об этом же, но несколько в другом ракурсе, писал ранее Ратнер, подчеркивая в специфике музыкального языка классической эпохи разнообразие истоков и яркое проявление принципа типизации: «Благодаря связи с религиозной музыкой, поэзией, драмой, развлечением, танцем, церемониями, военной музыкой, охотой, и жизнью низших слоев, музыка в начале XVIII столетия развила словарь характеристических фигур, которые сформировали богатое наследие для композиторов – классиков. Некоторые из этих фигур ассоциировались с различными чувствами и волнением; другие имели изобразительный оттенок. Они названы здесь топосами...»<sup>272</sup>.

Как видим, трактовка понятия топос в целом допускает причисление к нему устойчивых мелодико-гармонических, фактурных оборотов, сформированных, в том числе, и в музыке мангеймцев и связанных с определенным жанровым, образным содержанием. Более того, появление такого рода оборотов составляло одну из ведущих тенденций в музыке XVIII века, итогом которой стало закрепление определенного круга музыкально-интонационных типов в симфонии. Как отмечала В.Дж. Конен, господствующее положение в симфонии постепенно заняли «интонационные связи с оперными образами героики и скорби, нежно-

<sup>269</sup> *Mirka D.* Introduction // *The Oxford Handbook*. P. 1–60.

<sup>270</sup> *Кириллина Л.В.* Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков. Ч. III. С. 3–124.

<sup>271</sup> *Кириллина Л.В.* Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков. Ч. I. С. 96.

<sup>272</sup> *Ratner L.G.* *Classic music*. P. 9. – Цит. по: *Кириллина Л.В.* Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков. Ч. I. С. 20.

чувствительной лирики и жанрово-комического»<sup>273</sup>, и в этом процессе мангеймская традиция играла основополагающую роль<sup>274</sup>.

Огромное количество симфоний, создаваемых мангеймскими композиторами, не может быть объяснено их индивидуальностью. Партитуры мангеймских симфоний наглядно демонстрируют наличие топосов – мангеймских манер. Рассмотрим самые популярные из них.

Обращает на себя внимание «театральность» в начале произведений мангеймских симфонистов, когда весь оркестр звучит «в унисон» (рис. 23). Об этом Моцарт писал своему отцу: «Что я здесь (в Мангейме) заметил в симфониях, и мама тоже – то, как похоже они начинаются. Всегда медленно и в унисон»<sup>275</sup>.



Рис. 23. И. Стамиц Симфония D-dur (La Melodia Germanica № 1), I часть, фрагмент ГП, тт. 1–8

По аналогии с оперной терминологией одна из манер названа Риманом «завесой» (*Vorhang*): повторение всеми партиями оркестра тонического аккорда, иногда меняющегося с доминантой в начале произведения<sup>276</sup> (рис. 24).

<sup>273</sup> Конен В.Дж. Театр и симфония. С. 350.

<sup>274</sup> Там же.

<sup>275</sup> Письмо от 20 ноября 1777 г. – BriefeGA II. S. 135.

<sup>276</sup> Veit J. Zur Entstehung des klassischen und romantischen Orchesters in Mannheim. S. 184.



Рис. 24. И. Стамиц Симфония D-dur op. 3, II, I часть, тт. 1–4

Весьма примечательны мангеймские «вздохи» (*Seufzer*). В большинстве случаев они используются в качестве топоса побочной партии либо основных тем второй части симфонии. Для мангеймских «вздохов» характерны изысканность, легкость, оттенок танцевальности, прозрачная оркестровка, т.е. черты, которые были типичны для галантного стиля XVIII века<sup>277</sup> (рис. 25).



Рис. 25. Мангеймские «вздохи»

По классификации И. Файта<sup>278</sup>, одни манеры были тесно связаны с прославленным искусством мангеймского оркестра:

<sup>277</sup> Само понятие «галантный стиль» употреблялось уже в XVIII веке. В настоящее время исследованию данного термина посвящено немало работ, как на Западе, так и в отечественном музыкознании. Так, Л.В. Кириллина отмечает, что «приверженцы "галантного стиля" ограничивали себя сферой, включавшей различные проявления "приятных" образов, идей и эмоций и практически сводившей на нет "неприятные"». Как преемник французского рококо и предтеча австро-немецкого бидермайера, галантный стиль занимал «историческое положение малого стиля». – Кириллина Л.В. Галантность и чувствительность в музыке XVIII века [Электронный ресурс]. URL: <http://www.21israel-music.com/Galante.htm> (дата обращения: 4.10.2013).

<sup>278</sup> Veit J. Zur Entstehung des klassischen und romantischen Orchesters in Mannheim. S. 178–179.

- «крещендо-вальс» (*Crescendo-Walzen*)<sup>279</sup> – основан на повторяющемся мотиве, который при неизменной гармонии постепенно стремится вверх и усиливается вступающими инструментами (рис. 26);

The image displays two musical staves, labeled 'а' and 'б', representing different parts of the 'Crescendo-Walzen' movement. Both staves are in D major and common time (C). The instruments listed are Timpano, 2 Clarini (D), 2 Corni (D), 2 Oboi (vel Flauti), Violino I, Violino II, Viola, and Basso. The score shows a dynamic crescendo from piano (p) to fortissimo (ff) across the instruments. Part 'а' features a melody in the strings and woodwinds, while part 'б' features a melody in the woodwinds and strings. The dynamic markings are p, cres il for, f, and ff.

Рис. 26. И. Станиц Симфония D-dur op. 3, II, I часть а – тт. 5–13; б – А. Филс Симфония D-dur (Sinfonia periodique № 10), I часть, тт. 5–12

<sup>279</sup> В других источниках фигурирует название Mannheimer Walze, которое на русский язык дословно переводится как «мангеймский валик», «мангеймский ролик». Профессором Московской консерватории М.А. Сапоновым, по данным М.Ю. Пылаева, был предложен неофициальный вариант перевода как «мангеймская вертушка» – Пылаев М.Ю. Проблемы теории и истории европейской музыки в научном наследии Карла Дальхауза. С. 398.



- «ракета» (*Rakete*) – ломаное трезвучие, устремленное вперед над несколькими октавами (рис. 27);



Рис. 27. Мангеймская «ракета»

- «искры» (*Funken*) – краткие мелодические тоны, появляющиеся внезапно из смычкового тремоло (рис. 28);



Рис. 28. Мангеймские «искры»

Другие манеры связаны с обыгрыванием мелодических «пустот»:

- «дрожь» (*Vebungen*) – украшение тона быстрым движением к терции и назад (рис. 29);



Рис. 29. Мангеймская манера «дрожь»

- затактовые «скольжения» (*Schleifer*)<sup>280</sup>, которые являются фигурами начала тем (рис. 30);



Рис. 30. Мангеймские «скольжения»

- «птички» (*Vögelchen*)<sup>281</sup> – именно так Риман образно определял несколько следующих друг за другом коротких двойных ударов (мордент) (рис. 31).



Рис. 31. Мангеймская манера «птички»

Как сказано во Введении, первооткрывателем манер был Г. Риман. Благодаря его представлению, легендарное оркестровое крещендо и различные мелодические обороты стали широко известны как типичные признаки мангеймцев. Более того, Риман утверждал, что их манеры были в дальнейшем позаимствованы венскими классиками. Это утверждение стало причиной горячих

<sup>280</sup> Более известны под названием «тирата». Так, например, В.Дж. Конен употребляет именно это название, отмечая параллели между симфонией Моцарта и мангеймской традицией: «даже в симфонии "Юпитер" ... сохранена связь с фанфарным обликом героических главных партий мангеймцев. С-dur'ные тираты и фанфарные возгласы первого мотива главной партии и "окаймляющего" ее "продолжающего этапа" ясно говорят об этой преемственности». – Конен В.Дж. Театр и симфония. С. 178.

<sup>281</sup> Riemann H. Der Stil und die Manieren der Mannheimer. S. XVII.

дискуссий с главой венского музыковедения Гвидо Адлером, который в 1908 году опубликовал том под названием «Венская инструментальная музыка до и около 1750-го. Предшественники венских классиков»<sup>282</sup>. На примере сочинений Ройттера, Вагензайля и Монна автор доказывал, что венский классический стиль по происхождению австрийский, а Мангейм был всего лишь филиалом австрийцев. С этого же времени и позднее мангеймскую школу с ее манерами начали соотносить с Италией – назовем таких исследователей, как Г. Аберт, Л. Каменски, П. Ланг и многих других ученых<sup>283</sup>. Более подробно историю исследований истоков мангеймской школы в итальянской музыке см. *Р. Вюрц* Вступление к сборнику «Мангейм и Италия», изданному по материалам одноименной конференции 1982 года<sup>284</sup>.

Из последних работ, посвященных этой предыстории, заслуживают внимания исследования Х. Хелла и Е.К. Вольфа<sup>285</sup>. Вольф подчеркивает, что мангеймская симфония обязана итальянской оперной увертюре в области мелодических форм (мангеймских манер) и крещендо<sup>286</sup>. Чаще всего в перечисленных работах авторы обращаются к сочинениям Н. Йоммелли, особенно повлиявшего на мангеймский стиль.

На сегодняшний день доказано, что именно Йоммелли первым применил так называемую мангеймскую манеру крещендо-вальс. В этой связи стоит уточнить, что теоретики XVIII века не сомневались в первенстве итальянского композитора. Например, еще в 1774 году Иоганн Фридрих Рейхардт (1752–1814), отмечая эффект новизны используемого приема, писал: «Рассказывают, что, когда Йоммелли впервые представил *crescendo* в Риме, слушатели вскочили с мест, и

<sup>282</sup> *Adler G.* Wiener Instrumentalmusik vor und um 1750. Vorläufer der Wiener Klassik / G. Adler // DTO. Wien: Artaria; Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1908. Bd. 31.

<sup>283</sup> *Abert H.* Niccolo Jommelli als Opernkomponist. Halle: M. Niemeyer, 1908. 525 s.; *Kamienski L.* Mannheim und Italien // Die Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft / hrsg. Max Seiffert. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1908/1909. Bd. 10. S. 307–317; *Lang P.H.* Music in Western Civilization. New York: W.W. Norton & Company, 1941. 1107 p.

<sup>284</sup> *Würtz R.* Mannheim und Italien. S. 7–11.

<sup>285</sup> *Hell H.* Die neapolitanische Opernsinfonie in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. N. Porpora – L. Vinci – G.B. Pergolesi – L. Leo – N. Jommelli. Tutzing: H.Schneider, 1971. 623 s.; *Wolf E.K.* On the Origins of the Mannheim Symphonic Style // Studies in Musicology in Honor of Otto E. Albrecht. Kassel: Barenreiter, 1980. P. 197–239.

<sup>286</sup> *Wolf E.K.* Zur Entstehungsgeschichte des Mannheimer sinfonischen Stiles. S. 46.

только с *diminuendo* перевели дух, заметив, что не дышали. Я испытал это на себе в Мангейме»<sup>287</sup>.

Самый ранний пример применения такого оркестрового крещендо – симфония к его опере «Артаксеркс» (рис. 32), написанная в 1749-м<sup>288</sup>.

(Allegro assai)

2 Oboi

2 Corni

2 Trombe

Violino I

Violino II

Bassi  
+ V-n. 3°

*p*

*tr*

*a 2*

*più f*

*forte assai*

Рис. 32. Н. Йоммелли Симфония к опере «Артаксеркс», тт. 1–10

Нередко Йоммелли начинает увертюры унисонным звучанием – к примеру, в «Гипермнестре» (1751) (рис. 33).

<sup>287</sup> Reichardt J. Briefe eines aufmerksamen Reisenden die Musik betreffend. Frankfurt, Leipzig, 1774. Bd. I. S. 11.

<sup>288</sup> Abert H. Niccolò Jommelli als Opernkomponist. S. 215.

Рис. 33. Н. Йоммелли Увертюра к «Гипермнестре», тт. 1–3

Многие оперные симфонии Йоммелли открываются несколькими аккордными ударами типа «завеса». Затем может присоединиться, например, долгий унисон с главенствующей трезвучной мелодической линией, что напоминает «ракету» (симфония к «Ричимеро» 1740), или один из характерных пассажей крещендо («Артаксеркс» 1749, «Ифигения в Авлиде» 1751). В симфонии к «Деметрию» композитор также использует вариант «птичек». Фигуры вздохов являются обычными составными частями вторых тем Йоммелли, по крайней мере, в поздние 40-е<sup>289</sup>. Иногда схожесть вторых тем у Йоммелли и Стамица поражает – к примеру, вторые темы из увертюры «Евмены» Йоммелли (1742) и симфонии D-dur Стамица, имеющие практически одинаковую мелодическую линию (рис. 34).

Рис. 34. а – Н. Йоммелли Симфония к «Евмене» тт. 45–48; б – И. Стамиц Симфония D-dur, I часть, ПП, тт. 24–26

<sup>289</sup> Wolf E.K. Zur Entstehungsgeschichte des Mannheimer sinfonischen Stiles. S. 51.

Как пишет В. Хохштайн, мангеймские манеры встречаются не только в операх Йоммелли, то есть его светской музыке, но также и в духовных сочинениях композитора<sup>290</sup>. В качестве иллюстраций Хохштайн использует псалм «Dixit Dominus» G-dur (Рим, 1751), градуал «Justus ut palma florebit» (1751), хор «Tu Rex gloriae» (из «Te Deum», 1746) и др. Приведем вступление к псалму «Dixit Dominus» (рис. 35), которое начинается с аккордных ударов типа «завеса», и уже в первых тактах следуют контрастные образования на малом пространстве, что характеризовало и мангеймские симфонии.



Рис. 35. Н. Йоммелли Вступление к Псалму «Dixit Dominus» G-dur, тт. 1–4

Мангеймские манеры применялись не только в творчестве Н. Йоммелли. В сочинениях Б. Галуппи мы также можем встретить, например, варианты топоса крещендо-вальса – в его симфонии к опере «Сельский философ» (Filosofo di campagna, 1745) (рис. 36), в симфонии к опере «Александр в Индии» (Alessandro nell'Indie, 1755) (рис. 37) и других сочинениях.

<sup>290</sup> Hochstein W. «Mannheimer Stilmerkmale» bei Jommelli // Mannheim und Italien: zur Vorgeschichte der Mannheimer: Bericht über das Mannheimer Kolloquium im März 1982 / im Auftrag der Mozartgemeinde Kurpfalz / hrsg. von Roland Würtz. Mainz: Schott, 1984. S. 129.

Allegro

2 Oboi

2 Corni

Violino I

Violino II

Bassi  
+ V-n. & V-a

*p* *poco f* *p* *poco f*

*a 2*

*mf* *f* *mf* *f*

Рис. 36. Б. Галуппи Симфония к опере «Сельский философ» (Filosofo di camagna), тт. 1–13

2 Oboi

2 Corni (G)

Violino I

Violino II

Viola

Bassi

*p* *rfz* *p* *rfz* *p* *rfz*

Рис. 37. Б. Галуппи Симфония к опере «Александр в Индии», тт. 22–29

К мангеймским манерам обращались и австрийские композиторы. К примеру, М. Гайдн в симфонии E-dur использует топос крещендо-вальса (рис. 38).

The image shows a musical score for Haydn's Symphony in E major, measures 7-13. The score is written for a full orchestra and includes parts for 2 Oboes, 2 Corni, Violino I, Violino II, Viola, and Bassi. The key signature is E major (three sharps) and the time signature is common time (C). The score illustrates a crescendo from piano (p) to fortissimo (ff) across all instruments. The dynamics are marked as p, poco f, and ff. The music features a rhythmic pattern characteristic of a waltz, with a steady eighth-note accompaniment in the lower strings and a melodic line in the upper strings and woodwinds.

Рис. 38. М. Гайдн Симфония в E-dur (1764), тт. 7–13

Многие симфонии австрийцев начинаются с аккордов типа «завеса», за которыми следует материал в контрастной динамике (рис. 39).

The image shows a musical score for Dittersdorf's Symphony in C major, measures 1-8. The score is written for a full orchestra and includes parts for Oboi, Fagotti, Corni (C), Trombe (C), Timpani (C, G), Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello c. Basso. The key signature is C major (no sharps or flats) and the time signature is 3/4. The score illustrates a dynamic contrast from forte (f) to piano (p) and then to pianissimo (pp). The music features a 'curtain' type of opening with a strong initial dynamic (f) that quickly transitions to a softer dynamic (p) and then to a very soft dynamic (pp). The score includes various dynamic markings such as f, p, dim., and pp, as well as crescendo and decrescendo hairpins.

Рис. 39. К. Диттерсдорф Симфония in C, тт. 1–8



Можно говорить, что мангеймские манеры в сущности были мелодическими клише, используемыми в музыке композиторов разных национальностей. Доминирующая роль в создании манер принадлежит, безусловно, итальянцам. Однако, заимствуя элементы из итальянских увертюр, мангеймские симфонисты отработывали и доводили их до совершенства<sup>291</sup> в огромном количестве своих сочинений, именно поэтому манеры являются важнейшим опознавательным знаком оркестровой музыки Мангейма.

Театрализованные начала частей, блоки крещендо, сентиментальные ажурные обороты, а также бисерная орнаментика (форшлаги, трели, наигрыши), тщательно обозначенная, многократно меняющаяся в короткие промежутки контрастная динамика – все это, благодаря высочайшему качеству мангеймского оркестра, звучало просто и естественно. Тем не менее, штампованные мелодические фрагменты, их обилие и слишком четкое упорядочивание, привели к тому, что в конце 1770-х годов Л. Моцарт предостерегал своего сына от «манерного мангеймского вкуса»<sup>292</sup>.

Однако, этот музыкальный маньеризм, как подчеркивал Карл Дальхауз, должен был свидетельствовать не только о конце одной эпохи, но и возвещать новое начало<sup>293</sup>. Формирующийся в Мангейме новый музыкальный язык развивал в своем специфическом маньеризме композиторскую креативность в области симфоний, закладывая это новое начало.

---

<sup>291</sup> Подчеркнем, что мангеймские симфонисты не просто использовали элементы итальянских увертюр, они совершенствовали их. Если говорить о крещендо-вальсе, то в творчестве Иоганна Стамица мы видим эту тенденцию как в самом типе пассажа, так и в способе его внедрения в структуру сочинения. Он использует *crescendo* пассажи как одно из главных средств в создании формы, связывая этот прием со схемой I–V–I. Как отмечает Вольф, в структуре поздних произведений Стамица крещендо появляется в трех позициях: сначала ближе к началу сочинения в тонике, затем рядом с областью введения в доминанту и, наконец, в финале части в тонике. – *Wolf E.K. Zur Entstehungsgeschichte des Mannheimer sinfonischen Stiles. S. 49.*

<sup>292</sup> Письмо от 11 декабря 1777 г. – *BriefeGA II. S. 181–182.*

<sup>293</sup> *Dahlhaus C. Quantz und der «vermanierierte Mannheimer gout» // Melos / Neue Zeitschrift für Musik 2, 1976. S.186. – Цит. по: Jung H. Figuren und Manieren. Zum Sprachcharakter Mannheimer Instrumentalmusik // Mozart und Mannheim: Kongressbericht Mannheim 1991 / hrsg. von L. Finscher, B. Pelker, J. Reutter. Frankfurt am Main; Berlin; Bern; New York; Paris; Wien: Lang, 1994. S. 285.*

Подведем итоги. Мангейм интересен сформированной здесь школой, которая, по точному определению В.Н. Дарды, представляет собой «феномен западноевропейского инструментализма»<sup>294</sup>. Мангеймская школа сыграла важную роль в развитии классического инструментального стиля. Только лишь подготовкой венской классической симфонии ее роль не ограничивается. Можно говорить о создании в Мангейме своего оригинального стиля, способствовавшего приобщению театральной публики к оркестровой музыке. В сфере музыкального языка этот стиль выражался в сплаве собственно инструментального и музыкально-театрального начал, нашедшем выражение в мангеймских манерах – устойчивых мелодических, динамических и фактурных топосах.

Новая классическая оркестровая техника и новый оркестровый язык зародились в мангеймской мастерской в результате творческой обработки и синтеза пришедших из Италии достижений. При этом, в целом, мангеймские композиторы были независимыми художниками, что доказывает хотя бы тот факт, что именно в их симфониях впервые была введена составная часть (менуэт), отсутствующая в типичных увертюрах 1740-х и ранних 1750-х годов. В творчестве композиторов Пфальца концертная симфония стала центральным жанром оркестровой музыки, и это, безусловно, является одним из самых больших достижений мангеймцев.

---

<sup>294</sup> Дарда В.Н. Жанрово-стилевые параметры альтового концерта в творчестве композиторов мангеймской школы: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. Ростов-на-Дону, 2015. С. 167.

### Глава 3. Музыкальный театр<sup>295</sup>

Музыкальный театр в Мангейме был одной из главных составляющих его репутации как важнейшего культурного центра. Наличие оперы в XVIII веке всегда было знаком цивилизованности любого двора – будь то императорская Вена, королевский Париж или небольшое немецкое княжество. Оперы и балеты ставились в Мангейме 35 лет – с момента открытия дворцового театра в 1742-м и до конца 1777/1778 года. В период правления Карла Теодора опера в Мангейме достигла своего наивысшего расцвета. Оперный театр, как и знаменитый мангеймский оркестр, служили важнейшим символом престижа курфюрста, что отражалось уже в «ритуальных» аспектах самих представлений: перед началом оперы «о прибытии курфюрста извещали литавры и трубы. Карл Теодор вступал со своим окружением в зал и занимал место в роскошной ложе»<sup>296</sup>.

#### §3.1. Театральная жизнь

В распоряжении Карла Теодора со второй половины века было два театра: в Мангейме и в Шветцингене. Первый, дворцовый театр, был построен по проекту итальянского архитектора Алессандро Галли Бибиена (1686–1748). Строительство началось в 1737 году, при курфюрсте Карле Филиппе, а 18 января 1742 года состоялось торжественное открытие театра<sup>297</sup>. В тот день звучала опера Карло Грúa (1700–1773) «Мерида» (Meride), которая была приурочена к двойному бракосочетанию: в брак вступали Елизавета Августа с Карлом Теодором и сестра Елизаветы Анна Мария с герцогом Баварским<sup>298</sup>.

<sup>295</sup> Материалы главы частично опубликованы в статье *Дворницкая А.В.* Об устройстве музыкально-театрального дела в Мангейме во времена курфюрста Карла Теодора // *Опера в музыкальном театре: история и современность* / сост. И.П. Сусидко. М.: РАМ им. Гнесиных, Гос. Институт искусствознания, 2016. С. 40–48.

<sup>296</sup> *Corneilson P.* Die Oper Kurfürstlichen Hof. S. 120.

<sup>297</sup> *Ibid.* S. 114.

<sup>298</sup> *Ibid.*

Первоначально мангеймский дворцовый театр вмещал около 2000 зрителей<sup>299</sup>. Но после обновления и расширения, длившегося с 1767-го по 1769 год, количество мест было увеличено<sup>300</sup>. Согласно заметке Ч. Берни от 9 августа 1772 года, театр в Мангейме был одним «из самых больших и наиболее роскошных театров Европы, способным вместить пять тысяч человек»<sup>301</sup>. Столь же восторженный отзыв о театре в декабре 1776 года оставил венский актер И. Мюллер (1738–1815), написав: «Сцена по высоте и ширине уступает нашему театру у Каринтийских ворот. Но места для зрителей оборудованы удобнее и прочнее. Есть шесть этажей, под ложей курфюрста, которая находится посередине. Ступени ведут в галерею в глубине театра, которая является партером для аристократов и офицеров. Галерея украшена позолоченными колоннами, как и все остальные этажи вплоть до самого верха. Ложи, как и в Новом национальном театре, расположены ступенями. По обеим сторонам оркестра есть две полукруглые ложи, в которых располагаются литавристы и трубачи. Само здание выполнено с высочайшим вкусом. На нем не сэкономили, с расчетом произвести впечатление с первого взгляда»<sup>302</sup>.

Проект второго театра был также поручен архитектору А. Бибиена в апреле 1746 года<sup>303</sup>. Однако, в связи с тем, что строительство продвигалось медленно, заканчивать здание театра по причине смерти итальянского архитектора пришлось его французскому коллеге – Николасу де Пигаже (1723–1796). Театр расположился в правом крыле замка в Шветцингене, там же, где и оранжерея. Он был открыт осенью 1752 года постановкой двухчастного интермеццо Иоганна Адольфа Хассе (1699–1783) «Пурсоньяк» (Porsognacco) по одноименному произведению Мольера<sup>304</sup>. Во многих отзывах театр предстает перед нами как уютное, искусно сделанное помещение, в котором могли осуществляться

---

<sup>299</sup> *Ibid.* S. 115.

<sup>300</sup> *Ibid.*

<sup>301</sup> Берни Ч. Музыкальные путешествия. С. 48.

<sup>302</sup> Müller J. Abschied von der k.k. Hof- und National-Schaubühne, Mit einer kurzen Biographie und einer gedrängten Geschichte des hiesigen Hoftheaters. Wien: Wallishäuser, 1802. S. 213.

<sup>303</sup> Walter F. Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hofe. S. 106.

<sup>304</sup> Corneilson P. Die Oper Kurfürstlichen Hof. S. 120.

различные постановки: от скромных интермеццо до полноценных опер. К примеру, как писал один из городских руководителей Шветцингена в начале XIX века: «Этим театром еще восхищается каждый знаток. Помещение используется с редкостным благоразумием; и зрители, и артисты пользуются всеми удобствами; украшения просты и исполнены вкуса; на заднем плане сцены имеется большое окно, откуда открывается прекрасный вид на сад»<sup>305</sup>. В свою очередь Ч. Берни отмечал, что «театр, хоть и мал, но удобен; декорации и костюмы были изобретательны и изящны, а в спектакле<sup>306</sup> участвовало больше статистов и фигурантов, чем я когда-либо видел в большой опере Парижа и Лондона...»<sup>307</sup>. Основываясь на отрывке из дневника Берни, можно сделать вывод, что даже небольшой театр Карла Теодора в Шветцингене представлял собой достойную альтернативу более масштабным театрам других европейских городов.

Кроме двух основных сцен, в последние годы правления Карла Теодора в Шветцингене был сооружен театр на открытом воздухе. Ф. Вальтер писал о нем: «Ели и кустарники служили кулисами. С площадки перед храмом полукругом шли вверх ступени, они образовывали зрительный зал. По обеим сторонам лестницы находились сфинксы, которым злые языки приписывали сходство с некоторыми придворными дамами»<sup>308</sup>. Торжественное открытие этого «природного театра» в Шветцингене состоялось 25 июня 1775 года<sup>309</sup>. В этот день давали «Сохраненную Аркадию» (*L'Arcadia conservata*), одноактную оперу неизвестного автора, в безымянном тексте<sup>310</sup> которой стояло примечание, что пьеса предназначается для постановки «в зеленом театре перед храмом Аполлона в Шветцингене»<sup>311</sup>.

<sup>305</sup> Цит. по: *Walter F. Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hofe*. S. 106.

<sup>306</sup> Имеется в виду постановка оперы «Крестьянка при дворе» (*La contadina in corte*) Антонио Саккини на сцене Шветцингена 9 августа 1772 года.

<sup>307</sup> *Берни Ч.* Музыкальные путешествия. С. 48.

<sup>308</sup> *Walter F. Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hofe*. S. 106.

<sup>309</sup> *Ibid.*

<sup>310</sup> В исследовании Б. Пелкер автором либретто значится М. Вераци. – *Pelker B. Theateraufführungen und musikalische Akademien am Hof Carl Theodors im Mannheim. Eine Chronik der Jahre 1742–1777 // Die Mannheimer Hofkapelle im Zeitalter Carl Theodors / hrsg. von Ludwig Finscher. Mit Beitr. von Gabriele Busch-Salmen. 1. Aufl. Mannheim: Palatium-Verl. im J-und-J-Verl., 1992. S. 253.*

<sup>311</sup> *Walter F. Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hofe*. S. 106–107.

С момента открытия второго дворцового театра в Шветцингене, как уже было упомянуто в первой главе, музыкальная жизнь в Мангейме разделилась на два сезона: зимний и летний. Зимний начинался празднованием именин курфюрста 4 ноября и продолжался до окончания карнавала<sup>312</sup>. Этот сезон был торжественным, роскошным, его главной задачей было произвести впечатление своей роскошью на общественность. Он был богат на события: опера, драматические спектакли французской труппы, балеты, музыкальные академии, маскарады. Во время поста оперы, как и везде, не ставились, но после Пасхи постановки возобновлялись. Главным источником притяжения любителей музыкального искусства была опера: долгие годы ставилась премьера всего одной оперы<sup>313</sup>. Однако, ради этой новинки в Мангейм съезжались гости со всей Европы. На подготовку оперы и спектакль тратились немалые средства. «Я узнал, что одно лишь освещение каждого спектакля восковыми свечами в мангеймском театре стоит курфюрсту более сорока фунтов, а общий расход на постановку новой оперы на этой сцене доходит почти до четырех тысяч»<sup>314</sup>, – записал Берни в своем дневнике 9 августа 1772 года. В статье Б. Пелкер приводятся следующие данные: для освещения сцены использовались 340 белых свечей и до 1000 жёлтых, для оркестра были предусмотрены ещё 235 белых свечей<sup>315</sup>.

Сама постановка оперы также сопровождалась исключительной пышностью: декорации сменялись, как правило, 8 раз, шились дорогие костюмы, между актами ставились балеты, специально готовился тираж книг с либретто и нотами<sup>316</sup>. Количество участников на этих представлениях превышало сотню человек. Естественно, что таким торжественно-церемониальным постановкам могла служить только опера *seria*, царившая и при других европейских дворах – Вена, Дрезден, Берлин, Неаполь и т.п. Сюжет опер *seria* чаще всего был основан на матримониально-династическом конфликте, который вырастал «из интересов и

<sup>312</sup> *Leopold S.* Europe unterm Brennglas. S. 57.

<sup>313</sup> *Pelker B.* Zur Struktur des Musiklebens. S. 37.

<sup>314</sup> *Берни Ч.* Музыкальные путешествия. С. 48–49.

<sup>315</sup> *Pelker B.* Die kurpfälzische Hofmusik in Mannheim und Schwetzingen (1720–1778). S. 249.

<sup>316</sup> *Pelker B.* Zur Struktur des Musiklebens. S. 38.

действий, связанных с наследованием монархической власти на основе семейно-родственных или любовно-матримониальных отношений»<sup>317</sup>. Наличие такого рода сюжета способствовало прославлению власти и мощи правителя, именно это было главной задачей Карла Теодора, как, собственно, и любого другого монарха.

Летний сезон (с мая по октябрь) в Мангейме был, наоборот, скромным. Сама атмосфера Шветцингена с его цветущим садом и парком способствовала смене оперного репертуара. Здесь не было никакого строгого официального расписания, привязанного к определенным датам, как в случае с зимним сезоном. В такой свободной от придворного церемониала атмосфере в музыкальном театре реализовывалась отличная от Мангейма музыкальная программа: вместо опер *seria* в Шветцингене игрались разного рода комические оперы. По сути, Карл Теодор удовлетворял свой интерес и тягу ко всему новому в Европе в области оперы: будь то итальянская или французская комическая опера, мелодрама или немецкий зингшпиль, репертуар в Шветцингене отражал историю европейской оперы, согласно Силке Леопольд, «как в фокусе линзы»<sup>318</sup>. Относительно других европейских стран мангеймский музыкальный театр поражал разнообразием авторов и сочинений, которые ставились на его сценах. Именно эту его особенность отмечал и К. Шубарт: «Здесь можно встретить гораздо больше многообразия, чем в Людвигсбурге <...> Галуппи, Агрикола, Граун, Хассе, Саккини, Траэтта, Бах, Пиччинни, Швейцер, Бенда, Глюк, Хольцбауэр и другие служат здесь театру...»<sup>319</sup>.

Сравнение с Людвигсбургом не случайно. Помимо Мангейма двумя театрами в Германии (в Штутгарте и в Людвигсбурге) располагал двор герцога Карл Ойген фон Вюртемберга (1737–1793). Однако, как отметила немецкая исследовательница Силке Леопольд, Карл Теодор был единственным, у кого имелся четкий концептуальный подход к репертуарному и исполнительскому

<sup>317</sup> Луцкер П.В., Сусидко И.П. Итальянская опера XVIII века. М., 2004. Ч. II.: Эпоха Метастазии. С. 248.

<sup>318</sup> Leopold S. Europe unterm Brennglas. S. 57.

<sup>319</sup> Цит. по: *Ibid.* S. 70.

отличию обоих театров<sup>320</sup> – именно этот факт и делал мангеймский театр в своем роде уникальным.

Сюжеты опер buffa, которые в основном были написаны на либретто венецианского драматурга Карло Гольдони (1707–1793), обыгрывали противопоставления городской и сельской жизни, разнообразные бытовые коллизии. Соответственно, опера с таким содержанием не могла быть основной во время зимнего сезона, так как основной задачей оперы в этот период была демонстрация власти и могущества курфюрста. Однако, несмотря на специфику репертуара в каждом из театров, между ними возникали репертуарные пересечения. Опера buffa ставилась и на мангеймской сцене, она была неизменной частью празднования карнавала. Начиная с 1770-х бывали случаи, когда ее показывали сначала в Мангейме, а потом в Шветцингене<sup>321</sup>. Среди таких опер – «Добрая дочь» (*La buona figliuola zittella*) Пиччинни, «Земира и Азор» (*Zemire und Azor*) А. Гретри. Но, случалось и наоборот – премьера проходила в Шветцингене, а после спектакль повторяли в Мангейме. Именно так было с «Альцестой» А.Швейцера и К. Виланда, которая прозвучала 13 августа 1775 года на сцене театра в Шветцингене, а 22 ноября того же года была показана в Мангейме.

Современная исследовательница Сабина Хенце, опираясь на труд «История театра и музыки при курпфальцском дворе» Ф. Вальтера, в своей статье, посвященной опере seria при курпфальцском дворе<sup>322</sup>, различает три периода в ее развитии на мангеймской сцене с момента открытия мангеймского театра и до переезда двора в Мюнхен.

Первый период (1742–1753) отмечен небольшим количеством постановок. Так, между оперой Карло Груа «Мерида» в 1742 году и премьерой его второй оперы «Милосердие Тита» (*La clemenza di Tito*) в 1748 году другие оперы не

---

<sup>320</sup> *Ibid.* S. 58.

<sup>321</sup> *Ibid.* S. 69.

<sup>322</sup> *Henze S. Opera seria am kurpfälzischen Hofe: Traettas "Sofonisba", de Majos "Ifigenia in Tauride", Bachs "Temistocle" // Mannheim und Italien: zur Vorgeschichte der Mannheimer: Bericht über das Mannheimer Kolloquium im März 1982 / im Auftrag der Mozartgemeinde Kurpfalz / hrsg. von Roland Würtz. Mainz: Schott, 1984. S. 78–96.*



ставились<sup>323</sup>. Причина такой ситуации кроется в истории Мангейма. Расходы на оперные представления были сокращены в связи с большими затратами на войну (1740–1748) за австрийское наследство<sup>324</sup>. После же 1748 года почти ежегодно в Мангейме ставили новые оперы, не считая повторения уже показанных спектаклей. После показа двух опер Карло Груа, бывшего в ту пору придворным капельмейстером, шли сочинения известных итальянских мастеров – Бальдассаре Галуппи, Николло Йоммелли.

Второй период (1753 – начало 1760-х) был ознаменован приездом Игнаца Хольцбауэра в 1753 году<sup>325</sup>. Карл Теодор последовал примеру других немецких дворов, имевших собственных композиторов для создания своих, местных опер. Хольцбауэр в Мангейме играл ту же роль, что и Хассе в Дрездене, Йоммелли в Штутгарте. До Хольцбауэра все сочинения, появлявшиеся на сцене, были заимствованы из других театров, например, «Олимпиада» (1749) Галуппи, «Демофонт» (1750) Хассе и «Артаксеркс» (1751) Йоммелли. С приездом Хольцбауэра ситуация меняется. Уже спустя месяц после постановки оперы «Сын леса» (*Il figlio delle Selve*, 1753) его назначают капельмейстером, а на протяжении следующих пяти лет музыка композитора доминирует в мангеймском театре. Одна за другой ставятся «Необитаемый остров» (*L'isola disabitata*, 1754), «Гипсипила» (1754), «Дон Кихот» (1755), «Китайцы» (*I Cinesi*, 1756), «Свадьба Ариадны» (*Le nozze d'Argianna*, 1756), «Милосердие Тита» (*La clemenza di Tito*, 1757). Его опера «Ипполит и Арисия» (*Ippolito ed Aricia*, 1759) стала одним из первых образцов смешения итальянского и французского музыкальных вкусов – практики, которая на два десятилетия определит пути развития оперного искусства в Мангейме (часть музыки Хольцбауэр заимствовал у Томмазо Траэтты из его одноименного сочинения)<sup>326</sup>.

<sup>323</sup> *Corneilson P. Die Oper Kurfürstlichen Hof. S. 113.*

<sup>324</sup> Война Австрии против стран (Бавария, Пруссия, Испания, Швеция и Франция), оспаривавших права императрицы Марии Терезии на австрийский престол.

<sup>325</sup> *Henze S. Opera seria am kurpfälzischen Hofe. S. 80.*

<sup>326</sup> *Corneilson P. Die Oper Kurfürstlichen Hof. S. 122.*

1760-е годы открывают третий – золотой – период мангеймской оперы, отмеченный разнообразием жанров и постановок (*Приложение Е*). К середине 1770-х годов мангеймский театр станет на путь, который в итоге приведет его к преобразованию в национальный театр, что на наш взгляд, является прямым доказательством того, что мангеймская традиция соответствовала тенденциям времени.

В рамках нашего исследования, ограниченного годами, заявленными в названии работы, а именно 1760–1770-е годы, мы рассмотрим подробнее третий период мангеймской оперы.

### ***§3.2. Мангейм и оперная реформа***

В 1760–1770-е годы на сцене мангеймского театра были поставлены сочинения Томмазо Траэтты, Франческо Майо, Никколо Йоммелли и Иоганна Кристиана Баха, в которых осуществлялась реформа оперы *seria*.

Одной из первых реформаторских опер на сцене Пфальца стала «Софонисба» Т. Траэтты, премьера которой состоялась в Мангейме 5 ноября 1762 года. Либретто принадлежало Маттиа Вераци (1730–1794). Балетная музыка к опере была сочинена Карлом Йозефом Тоески и Кристианом Каннабихом. Когда Томмазо Траэтта получил заказ на «Софонисбу» от курпфальцского двора, он состоял на службе у герцога Пармского.

Галломания герцога Пармы и его двора еще до назначения Траэтты придворным капельмейстером способствовала процветанию оперы-балета и музыкальных трагедий<sup>327</sup>. Переводы и переработки французских либретто использовались в итальянских операх, на музыкальную драматургию воздействовал французский музыкальный вкус. Так, в частности, усилилась роль речитативов, звучащих в сопровождении оркестра, использовались хоры, ансамбли. Кроме того, появилась тенденция вводить в действие балет. Как пишет

---

<sup>327</sup> *Yorke-Long A. Music at Court: four Eighteenth Century Studies. London: Weidenfeld & Nicolson, 1954. S. 25.*

Сабина Хенце: «Траэтта сочинил много произведений такого смешанного типа<sup>328</sup>, нечто вроде синтеза оперы *seria* и лирической трагедии, прежде чем он прибыл в Мангейм, и они пользовались исключительным успехом и широкой известностью»<sup>329</sup>. Исследовательница предполагает, что причиной приглашения итальянского композитора послужило желание курфюрста познакомиться с этим особенным оперным типом<sup>330</sup>.

Траэтта вместе с придворным поэтом Карло Фругони (1692–1768) с 1759 года ставил в Парме спектакли, которые отвечали эстетическим и драматургическим требованиям, заданным в известном труде «Очерк об опере» (*Saggio sopra l'opera in musica*, 1754) Франческо Альгаротти<sup>331</sup>. В музыке воплощение этих идей означало сближение арии и речитатива, усиление драматической выразительности. Более того, Альгаротти находил излишним принцип *da capo* в ариях. В оперную драматургию должны были быть введены хоры и танцы, как носители действия. Такое же требование предъявлялось и к увертюре, которая должна была вводить в действие. Все эти изменения способствовали достижению композиторами главной задачи, которую Альгаротти формулировал так: «трогать сердце и возбуждать воображение слушателя»<sup>332</sup>.

В основе либретто оперы лежит эпизод Второй пунической войны<sup>333</sup>. Траэтта смог сплавить итальянские и французские средства оперной композиции так, что на фоне традиционной оперы *seria* возник новый жанр со своеобразным музыкально-драматическим эффектом. Так как подробный анализ данной оперы не является предметом нашего исследования, мы сошлемся на уже упомянутую

<sup>328</sup> «Ипполит и Арисия» (*Ippolito ed Aricia*, 1759), «Тинтариди» (*I Tintaridi*, 1760), «Празднества Гименея» (*Le Feste d'Imeneo*, 1760), «Армида» (*Armida*, 1761). – *Ibid.* S. 28–32.

<sup>329</sup> *Henze S.* Opera seria am kurpfälzischen Hofe. S. 81.

<sup>330</sup> *Ibid.* S. 81–82.

<sup>331</sup> *Riedlbauer J.* Trajettas Sofonisba in Mannheim // *Mozart und Mannheim: Kongressbericht Mannheim 1991* / hrsg. von L. Finscher, B. Pelker, J. Reutter. Frankfurt am Main; Berlin; Bern; New York; Paris; Wien: Lang, 1994. S. 81.

<sup>332</sup> *Альгаротти Ф.* Очерк об опере // *Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков*. М.: Музыка, 1971. С. 123.

<sup>333</sup> Вторая Пуническая (Ганнибалова) война (218–201 до н.э.) – война римлян с карфагенянами. Результатом войны стал захват римлянами Испании. Кроме того, пораженный Карфаген перестал быть великой державой. Эта война имела последствия – победа Рима привела к римскому господству на всем Западе.

статью С. Хенце, а также другие источники<sup>334</sup>. Приведем один из выводов Хенце, который ярко демонстрирует соединение французских и итальянских оперных компонентов: «Траэтта заставляет французские средства драматической композиции – декламацию и формированное звучание голоса, работать в пространстве итальянской оперной арии, эмоции не изолированы от действия, а служат ему, являясь внутренним действием»<sup>335</sup>.

Подчеркивает значимость оперы «Софонисба» и другой исследователь – Йорг Ридльбауэр, который на основе оперы говорит о стилистическом взаимодействии между Траэттой и Йоммелли<sup>336</sup>. И.П. Сусидко в своей статье отмечает в «Софонисбе» качество, которое отличает ее от других реформаторских опер Траэтты, а именно – новаторскую трактовку оркестра и в целом высокий вес инструментализма: «Увертюра в "Софонисбе", по-видимому, впервые в истории прямо связана с сюжетом оперы и ее музыкальным материалом. Первая ее часть изображает картину битвы между римлянами и нумидийцами и как бы обрисовывает предысторию действия. Тематизм средней части использован в финальном квинтете III акта»<sup>337</sup>. Особо подчеркнута в статье тщательно проработанная динамика: динамические указания в партитуре не только быстро сменяют друг друга, но иногда даже дифференцированы «по вертикали»: «Первым скрипкам, например, предписано играть *smorzando e poco a poco forte*, у вторых скрипок нюанс *forte* и акценты *sf*, у альтов чередуются *sforzando* и *piano*, гобои должны играть *dolcissimo sempre*»<sup>338</sup>. Естественно, Траэтта опирался на исполнительские возможности прославленного мангеймского оркестра.

Йоммелли мог познакомиться с произведением младшего современника через либреттиста оперы Маттиа Вераци. А придворный поэт Мангейма мог повлиять на музыкальную драматургию Йоммелли, ведь он создал для

<sup>334</sup> *Cantrell B.* Tommaso Traetta and His Opera Sofonisba: diss. Ph. D. Los Angeles, 1957; Интернет сайт, посвященный творчеству Томмазо Траэтта: <http://www.traetta.com/>

<sup>335</sup> *Henze S.* Opera seria am kurpfälzischen Hofe. S. 85.

<sup>336</sup> *Riedlbauer J.* Trajettas Sofonisba in Mannheim. S. 81–88.

<sup>337</sup> *Сусидко И.П.* Томмазо Траэтта между Мангеймом и Санкт-Петербургом // Музыкаведение в XXI веке. Россия и Германия: диалоги и параллели. Сб. науч. тр. М.: РАМ им. Гнесных, 2014. С. 60.

<sup>338</sup> Там же.

композитора тексты «Ифигении в Авлиде» (*Ifigenia in Aulide*, 1751), «Пелоп» (*Pelore*, 1755) и др. Йорг Ридльбауэр в своей статье приходит к выводу, что именно в мангеймской «Софонисбе» 1762 года Йоммелли нашел «путеводитель», которого он придерживался на своем музыкальном направлении, начиная с «Фазтона»<sup>339</sup>.

Еще одна реформаторская опера на мангеймской сцене – «Ифигения в Тавриде» на либретто Маттиа Вераци, написанная Франческо Майо. Ее постановка была приурочена ко дню именин Карла Теодора 4 ноября 1764 года. Сюжет оперы в XVIII веке был распространен не только в музыкальном, но и в драматическом театре. Примечательно, что первая часть истории о древнегреческой героине – «Ифигения в Авлиде», была взята в качестве модели для демонстрации драматического идеала Франческо Альгаротти в его книге об оперной реформе. На сюжет Ифигении в Тавриде было сочинено два либретто: одно написан Вераци, другое – Марко Кольтеллини (1719–1777). Их драмы легли в основу шести опер между 1755 и 1771 годами<sup>340</sup>. Их драмы, как отмечает И.П. Сусидко, «содержали моменты, свидетельствующие о дестабилизации норм метастазиевской драматургии»<sup>341</sup>.

Франческо Майо положил музыку на либретто Вераци, которое радикально отступает от сюжета трагедии Еврипида. Уход от оригинальной версии трагедии был жестко раскритикован немецким писателем Вильгельмом Хайнзе (1746–1803), который писал: «Непостижимо, как по шедевру Еврипида можно было сделать нечто столь посредственное! <...> в опере совсем не главенствует чувство, взятое Еврипидом из самого нутра природы и вызывающее повсеместный восторг. Жаль, что два величайших композитора (Майо и Йоммелли) зря потратили свое мастерство!»<sup>342</sup>.

<sup>339</sup> *Riedlbauer J.* Trajettas Sofonisba in Mannheim. S. 85.

<sup>340</sup> На либретто Вераци – Майо (1764), Монца (1766), Йоммелли (1771); на либретто Кольтеллини – Маццони (1756), Траэтта (1763), Галуппи (1768).

<sup>341</sup> *Сусидко И.П.* Музыкальная драма Глюка в контексте культуры эпохи Просвещения: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. М., 1988. С. 71.

<sup>342</sup> *Heinze W.* Hildegard von Hohenthal // *Sämmtliche Werke* / ed. Carl Schuddekopf. Leipzig: Insel, 1903. Bd. 5. S. 290.

По музыкально-драматургической концепции «Ифигения в Тавриде» еще дальше, чем «Софонисба», отходит от традиций оперы *seria*. Увертюра имеет программный характер. Опера включает 20 арий, 4 каватины, три из которых (№ № 7, 9, 22), включены в хоровую сцену. Хор появляется пять раз, что в итальянской опере встречалось крайне редко, кроме того имеются два дуэта, три трио и квартет.

Арии имеют еще более свободные формы, чем в «Софонисбе». Высокий уровень певцов в Мангейме сделал возможным создание сложных вокальных партий. Среди исполнителей главных ролей были Доротея Вендлинг, Элизабет Сарселли, кастрат Тонарелли. Как отмечает Хенце, «речитативы и номера тесно соединяются друг с другом так, что арии приобретают сжатые размеры и пропадает впечатление "зависания" действия – с одной стороны; с другой – контраст между *сессо* и арией избавляется от своей остроты, и отдельные номера увязываются с большими сценическими комплексами»<sup>343</sup>. Все это позволяет оценить композицию оперы как результат взаимодействия итальянских и французских норм.

Значимой для мангеймского театра была и опера «Фемистокл» Иоганна Кристиана Баха на либретто все того же Вераци. По мнению Сабины Хенце, для нее характерно обогащение драматургии оперы *seria* некоторыми элементами оперы *buffa*: мелодиями в духе *буффонных* арий, значительное число ансамблей, финал, завершающий действие<sup>344</sup>. В «Фемистокле» нарушается главный постулат итальянской серьезной оперы – четкое разделение действия и музыки, так как по примеру *buffa* делается попытка объединить развертывание фабулы и показ аффектов.

Таким образом, соединение в опере драматургических и композиционных особенностей, свойственных итальянской и французской традициям, можно считать важнейшим аргументом для оценки реформаторских преобразований в мангеймском музыкальном театре. Аналогичное смешение можно наблюдать и в

<sup>343</sup> Henze S. Opera seria am kurpfälzischen Hofe. S. 91.

<sup>344</sup> Ibid. S. 92–94.

комической опере «Торговец из Смирны» (*Der Kaufmann von Smyrna*, 1771)<sup>345</sup> Аббата Фоглера – согласно данным немецкого музыковеда Т. Бецвизера, единственной комической опере, созданной при мангеймском дворе<sup>346</sup>. Произведение Фоглера основано на одноактной комедии «Торговец из Смирны» французского писателя Себастьяна-Роша де Шамфора (1741–1794), премьера которой состоялась в Париже в 1770 году. В том же году она была напечатана в Мангейме в переводе Кристиана Фридриха Швана (1733–1815)<sup>347</sup>.

Сюжет сочинения Шамфора связан с экзотической турецкой тематикой, что вполне оправдывает его принадлежность к комическому жанру. Как отмечает Л.В. Кириллина, «в XVIII веке ориентальность чаще всего ассоциировалась с комическими или развлекательными жанрами»<sup>348</sup>. В то же время этот экзотический сюжет был аутентичен, сочинение основано на событии, о котором сообщалось во французской газете в 1734 году<sup>349</sup>.

Сочинение Фоглера представляет собой очередной пример взаимопроникновения французской и итальянской традиции. С одной стороны, сам жанр оперы с разговорными диалогами отсылает нас к французской традиции. С другой стороны, сознательное тяготение Фоглера к риторически преобразованным шаблонам *seria*, а также отсутствие комичного в ариях композитора и ограничение в них элементов действия сближают их с итальянской традицией.

Рассмотренные оперы являются яркими примерами открытости мангеймского двора новым тенденциям. Если сравнить их с операми, которые в тот же период были сочинены в других европейских городах, то мы обнаружим,

<sup>345</sup> Нет никаких точных сведений по поводу постановки «Торговец из Смирны» Фоглера, однако, П. Корнельсон говорит о том, что бродячая труппа Т. Марханда ставила немецкие зингшпили, в том числе и зингшпиль Фоглера. – *Corneilson P. Die Oper Kurfürstlichen Hof. S. 125.*

<sup>346</sup> *Betzwieser T. Singspiel in Mannheim: Der Kaufmann von Smyrna von Abbe Vogler // Mozart und Mannheim: Kongressbericht Mannheim 1991 / hrsg. von L. Finscher, B. Pelker, J. Reutter. Frankfurt am Main; Berlin; Bern; New York; Paris; Wien: Lang, 1994. S. 120.*

<sup>347</sup> *Ibid. S. 121.*

<sup>348</sup> *Кириллина Л.В. Турецкая тематика в творчестве В.А. Моцарта // Научный вестник Московской консерватории. М.: Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского, 2011. № 1. С. 5.*

<sup>349</sup> *Betzwieser T. Singspiel in Mannheim: Der Kaufmann von Smyrna von Abbe Vogler. S. 122.*

что курпфальцский придворный театр был средоточием новинок, появлявшихся за пределами Мангейма. Франко-итальянские пересечения, влияния близкой Австрии делали Мангейм во второй половине XVIII века одним из наиболее оживленных культурных перекрестков Европы.

### **§3.3. Театр и национальная идея**

Попытки создания национального театра в Германии относятся к 1760–1770-м годам. Препятствием для более раннего формирования национальных идей служило социально-экономическое и политическое устройство Германии. Одним из следствий ее территориально-государственной раздробленности было «состояние средневековой отсталости»<sup>350</sup>, которое препятствовало прогрессу в целом, и, в частности, в области развития национального театра.

В связи с тем, что в Германии были многочисленны театральные центры, в отличие от Франции и Англии, где развитие театра было сконцентрировано исключительно в столицах, выявление общих тенденций оказывается затруднительным. Тем не менее, далее мы рассмотрим основные вехи в истории немецкого театра, ведущие к формированию национальной традиции. Среди городов Германии, ставших площадкой для экспериментов в этой области, стоит выделить Лейпциг и Гамбург.

С Лейпцигом 1725–1745-х годов связана деятельность немецкого писателя и критика Иоганна Кристофа Готшеда (1700–1760)<sup>351</sup>. До его появления представления в немецком театре были наполнены арлекиадами, любовными страстями, шутовскими сценами. В свою очередь Готшед стремился создать драму по образцу французской трагедии. В основе его эстетических идей лежало представление о том, что именно с помощью театра можно влиять на более широкую публику<sup>352</sup>. Произведения драматурга, переведенные с французского

<sup>350</sup> История немецкой литературы в трех томах. М.: Радуга, 1985. Т.1. От истоков до 1789 г. С. 219.

<sup>351</sup> Там же. С. 245.

<sup>352</sup> Там же. С. 246.



либо специально написанные – в том числе «Умирающий Катон» (*Der sterbende Sato*, 1732), «Агис» (1745) и «Парижская кровавая свадьба» (*Die Pariser Bluthochzeit*, 1744) – на сцене ставила немецкая актриса Каролина Нойбер (1697–1760). Сотрудничество с Готшедом привело к тому, что Каролина и ее коллеги перешли на новый репертуар и новую манеру игры, усвоили иное сценическое поведение<sup>353</sup>.

Завершение деятельности Готшеда совпало с изменением в социальном устройстве Германии, которое в свою очередь привело к перелому в истории немецкой сцены. В середине XVIII века в Германии, как и в Италии, возрастает влияние бюргерства. Появляется новый зритель – он активен, предприимчив и имеет свое мнение. Ему нужен театр, более близкий к его мироощущению. Немецкий театр вновь возвращается к арлекинадам и представлениям с Гансвурстом<sup>354</sup>, которые уже в начале столетия, благодаря австрийскому актеру и драматургу Йозефу Страницкому (1676–1726)<sup>355</sup> насыщались национальными элементами.

Кроме того, французские классицистские трагедии, которые в период Готшеда были так популярны, постепенно вытеснялись реалистической драмой, стихи заменялись прозой. Например, в репертуаре труппы известного в то время драматического артиста Шенемана (1704–1782)<sup>356</sup>, действовавшей в театре Люнебурга, стали появляться такие пьесы, как «Лондонский купец, или история Джорджа Барнвелла» (*London Merchant, or the History of George Barnwell*, 1731)

---

<sup>353</sup> «Актеры труппы Нейбер жестикулировали и двигались по сцене сдержанно и плавно, соблюдая правила придворного этикета. Техника движений имела у них балетный характер: они стояли, опираясь всей тяжестью тела на одну ногу, в одной из пяти балетных позиций, и проделывали грациозные волнистые движения руками, так называемые «пор-де-бра» (*port-de-bras*). Сдержанность актерского поведения нарушалась только в моменты высшей страсти; тогда движения актера становились стремительными». – *Мокульский С.С.* История западноевропейского театра [Электронный ресурс]. М.: Искусство, 1939. Т. 2.: Театр эпохи Просвещения // URL: <http://lit-prosv.niv.ru/lit-prosv/mokulskij-istoriya-teatra-t2/klassicistskaya-reforma-v-teatre.htm> (дата обращения: 16.04.2017).

<sup>354</sup> Гансвурст – комический персонаж немецкого народного театра.

<sup>355</sup> Йозеф Антон Страницкий (1676–1726) – основоположник австрийского профессионального театра, организатор первого стационарного театра на немецком языке (1712).

<sup>356</sup> С 1740 года в труппу Шенемана входили три великих немецких актера: Конрад Эггоф (1720–1778), Конрад Аккерман (1710–1771) и Софи Шредер (1714–1789).

Д. Лилло, «Мисс Сара Сампсон» (Miss Sara Sampson, 1755) Г. Лессинга, пьесы Гольдони (1707–1793).

Одним из важнейших событий в становлении национального театра в Германии послужило открытие 22 апреля 1767 года Гамбургского национального театра<sup>357</sup>. Его предшественником был Гамбургский оперный театр, открытый 2 января 1678 года<sup>358</sup>, созданный по образцу венецианской публичной оперы. Как отмечает Н.В. Репина, он «усвоил многие ее характерные особенности: коммерческий характер предприятия, постановку оперного дела, предпочтения в области драматургии и жанров, а также сценографию и машинерию»<sup>359</sup>. Кроме связи с итальянской традицией, гамбургская опера испытывала влияние французской лирической трагедии (аналогичное воздействие этих мощных национальных традиций будет характерно и для мангеймской традиции 1760–1770-х годов). Однако в 1738 году Гамбургский оперный театр закрылся<sup>360</sup>, а на сцене нового, национального театра, открытого в 1767-м году, ставят не только музыкальные спектакли, но и драматические.

Художественным руководителем национального театра стал писатель Иоганн Фридрих Левен (1727–1771). Незадолго до открытия, в 1766 году, Левен писал: «Как скоро мы, вместо того, чтобы переводить с других языков, создадим достаточно оригинальных театральных пьес, которые свойственны именно немецкой нации; как скоро наша игра будет проникнута именно немецким характером <...>; как скоро <...> за общественный счет будет открыта и поддержана сцена; так скоро, и не ранее, у нас будет свой собственный театр»<sup>361</sup>. Данный отрывок содержит основные требования Левена к новому театру, в

<sup>357</sup> Дживелегов А.К., Бояджиев Г.Н. История западноевропейского театра от возникновения до 1789 года [Электронный ресурс]. М.-Л.: Искусство, 1941 // URL: <http://svr-lit.ru/svr-lit/istoriya-zapadnoevropejskogo-teatra/ekgof.htm> (дата обращения: 15.02.2016).

<sup>358</sup> Ливанова Т.Н. История западноевропейской музыки до 1789 года: учебник / Т. Н. Ливанова. В 2-х т. 2-е изд., перераб. и доп. М.: Музыка, 1983. Т. I: По XVIII век. С. 478.

<sup>359</sup> Репина Н.В. Комическая опера Г. Ф. Телемана на гамбургской сцене: музыкальная комедия «Терпеливый Сократ» и интермеццо «Пимпионе» [Электронный ресурс] // Вестник Российской академии музыки имени Гнесиных. 2010. № 1. URL: <http://test.gnesin-academy.ru/vestnikram/file/01repina.pdf> (дата обращения: 20.05.2018).

<sup>360</sup> Ливанова Т.Н. История западноевропейской музыки до 1789 года. Т. I. С. 481.

<sup>361</sup> Johann Friedrich Löwens Geschichte des deutschen Theaters (1766) / hrsg. Von Heinrich Stümcke. Berlin: E. Frensdorff, 1905. S. 3. (Neudrucke literarhistorischer Seltenheiten, No.8).

которых явственно звучит национальная тема: немецкий язык, немецкие авторы, немецкий колорит. Организационная форма театра заслуживает отдельного разговора. Левен считал необходимым содержать сцену за общественный счет в противовес абсолютистскому дворцовому театру. Гамбургский национальный театр был создан на средства 12 купцов, которые впоследствии обязались обеспечивать театру полную независимость от сборов<sup>362</sup>. Представления были открытыми: каждый, кто мог себе позволить купить билет, получал право на вход.

Кроме того, такая организационная форма способствовала тому, что руководство и актеры могли концентрироваться только на художественных задачах. Театр порывал с практикой гастролей, вследствие чего у его руководителей возникла необходимость поддерживать свой должный статус, что в понимании того времени означало быть театром драмы<sup>363</sup>: в репертуаре были крупнейшие сочинения немецкой и французской драматургии, среди них – Корнель (1606–1684), Вольтер, Реньяр (1655–1709), Детуш (1680–1754), Дидро (1713–1784), Гольдони, Лессинг и т.д.

Беспрецедентным для XVIII века было наличие собственного критика – Готхольда Эфраима Лессинга, приглашенного для работы на постоянной основе<sup>364</sup>. Лессингом был основан литературно-театральный журнал «Гамбургская драматургия» (*Hamburgische Dramaturgie*, 1767–1769). Он активно пропагандировал отечественную драматургию, что считал основной задачей для журнала так же, как и для театра<sup>365</sup>.

К сожалению, Гамбургский Национальный театр не пользовался популярностью у публики, так как репертуар «был чересчур серьезен для

<sup>362</sup> Мокульский С.С. История западноевропейского театра в 8 томах. Т. 2. [Электронный ресурс] // URL: <http://lit-prosv.niv.ru/lit-prosv/mokulskij-istoriya-teatra-t2/razvitie-akterskogo-iskusstva.htm> (дата обращения: 16.04.2017).

<sup>363</sup> Дживелегов А.К., Бояджиев Г.Н. История западноевропейского театра от возникновения до 1789 года [Электронный ресурс] // URL: <http://svr-lit.ru/svr-lit/istoriya-zapadnoevropejskogo-teatra/ekgof.htm> (дата обращения: 15.02.2016).

<sup>364</sup> Смолина К.А. Сто великих театров мира [Электронный ресурс]. М.: Вече, 2001. // URL: <https://www.booksite.ru/localtxt/the/atr/es/sto/34.htm> (дата обращения: 24.05.2018)

<sup>365</sup> Там же.

местного бюргерства»<sup>366</sup>. В результате резкого снижения доходов руководителям театра пришлось обратиться к более легким жанрам (балетам и арлекиндам), однако, и это не помогло. В ноябре 1768 года Гамбургский Национальный театр прекратил свое существование<sup>367</sup>. Это событие не оставило Лессинга равнодушным, в результате 19 апреля 1768 года в последней главе «Гамбургской драматургии» из-под пера драматурга выходят следующие строки: «Сладостная мечта основать национальный театр здесь, в Гамбурге, разлетелась в прах, и, насколько я изучил здешний край, он именно такой, в котором подобная мечта осуществится очень поздно <...>. Пришла же в голову наивная мысль основать для немцев национальный театр, в то время как мы, немцы, не являемся еще нацией»<sup>368</sup>.

Тем не менее, намерения Лессинга удалось осуществить на практике уже менее чем через три года немецкому актеру и драматургу Фридриху-Людвигу Шредеру (1744–1816). Возглавивший антрепризу гамбургского театра, он, будучи вдохновлен теоретическими высказываниями и драматургической практикой Лессинга, не только возродил Шекспира на немецкой сцене, но и стал создателем гамбургской школы в немецком актерском искусстве. Примечательно, что именно во времена руководства Шредера гамбургскому театру удалось долгое время быть независимым за счет города<sup>369</sup> – то, к чему стремился Левен. Причина кроется скорее в самом статусе города: Гамбург, в числе некоторых других городов, преимущественно портовых, имел тогда «магдебургское право».

Мангеймский национальный театр находился в русле актуальных тенденций времени, а его открытие в 1779 году обозначило новый этап в истории немецкого

<sup>366</sup> *Мокульский С.С.* История западноевропейского театра в 8 томах. Т. 2. [Электронный ресурс] // URL: <http://lit-prosv.niv.ru/lit-prosv/mokulskij-istoriya-teatra-t2/razvitie-akterskogo-iskusstva.htm> (дата обращения: 16.04.2017).

<sup>367</sup> *Дживелегов А.К., Бояджиев Г.Н.* История западноевропейского театра от возникновения до 1789 года [Электронный ресурс] // URL: <http://svr-lit.ru/svr-lit/istoriya-zapadnoevropejskogo-teatra/ekgof.htm> (дата обращения: 15.02.2016).

<sup>368</sup> *Лессинг Г.Э.* Гамбургская драматургия [Электронный ресурс] / ред. М. Лившица, вст.ст. В.Р. Гриба, ком. Б.И. Пуришева. М.; Л.: Academia, 1936. URL: <http://17v-euro-lit.niv.ru/17v-euro-lit/articles/lessing-iz-gamburgskoj-dramaturgii-7.htm> (дата обращения: 14.05.2015).

<sup>369</sup> *Lühning H.* Das Theater Carl Teodors und die Idee der Nationaloper // Mozart und Mannheim: Kongressbericht Mannheim 1991 / hrsg. von L. Finscher, B. Pelker, J. Reutter. Frankfurt am Main; Berlin; Bern; New York; Paris; Wien: Lang, 1994. S. 90.

театра. До конца 1760-х годов в нем прослеживалось значительное влияние французской традиции. Запланированный еще в 1732 году, французский театр открыли лишь в 1748-м, когда в западном крыле замка была возведены специальные подмости<sup>370</sup>. В целом, программа ориентировалась на французскую комедию, но на сцене ставились также трагедии и итальянские комедии. Преимущественно в репертуар входили произведения Корнеля, Расина и Мольера. Ежегодный репертуар театра был очень насыщен. Представления давались регулярно по воскресеньям, вторникам и пятницам в 17.30<sup>371</sup>. Как и в Париже, в дополнение к основной постановке давали балет.

Французская комедия очень дорого обходилась мангеймскому двору. Так, Йорг Кройц приводит следующие сведения: «В 1736 году сумма составляла 4000 гульденов. В 1759 году общие расходы исчислялись 35000 гульденов»<sup>372</sup>. Тем не менее, такие затраты объяснимы, учитывая галломанию двора в целом, а также наличие покровителей, к важнейшим из которых принадлежала супруга курфюрста Элизабет Августа.

Одним из самых знаменательных событий в истории французского театра при мангеймском дворе стала премьера «Олимпии» Вольтера в Шветцингене, состоявшаяся в 1762 году. В Париже ее поставят лишь в марте 1764 года<sup>373</sup>. Этот факт позволяет в очередной раз убедиться в том, что мангеймская сцена являлась местом для осуществления оригинальных постановок, а иногда, как в случае с трагедией Вольтера, для воплощения еще не вышедших в свет литературных произведений.

Театр в Мангейме имел две разновидности: театр на дотации (собственно дворцовый) и коммерческий театр (выступления странствующих трупп). Важнейшим отличием был язык, на котором актеры изъяснялись, что не могло не отразиться на социальном статусе публики. Так, в дворцовом театре звучала французская речь, немецкий использовался исключительно на представлениях

---

<sup>370</sup> *Kreutz J. Aufklärung und französische Hofkultur. S. 8.*

<sup>371</sup> *Ibid.*

<sup>372</sup> *Ibid.*

<sup>373</sup> *Ibid.*

странствующих трупп, чьи спектакли предназначались для простого народа. Самыми известными из последних в Мангейме были труппа Себастиани, затем труппа Теобальда Марханда. У Марханда в репертуар входили произведения таких французских композиторов, как Франсуа-Андре Филидор (1726–1795), Пьер Монсиньи (1729–1817) и Андре Гретри (1741–1813), почти все в переводе Иоганна Генриха Фарбера.

В конце 1760-х годов выступления странствующих артистов привлекли внимание курфюрстского двора. Первое посещение Карлом Теодором в 1767 году «дошчатых подмостков» положило начало движению к основанию в Мангейме немецкого национального театра<sup>374</sup>. В ноябре 1770 года Карл Теодор распорядился закрыть французскую сцену: актеры получили предписание покинуть город, и, как благотворительный акт, им выплачивалась четверть годового содержания<sup>375</sup>.

Закрытие французской сцены имело скорее вынужденный характер. После Семилетней войны (1756–1763), в которой приняли участие все европейские великие державы того времени, а также большинство средних и мелких государств Европы, нести такие расходы казне мангеймского двора было не под силу. В результате Карл Теодор стал искать другие источники финансирования, а также возможности снизить содержание театра. Он уволил французских артистов, организовал школу для одаренных детей из местных, чтобы иметь своих актеров: в Мангейме велась подготовительная работа, которая касалась обучения исполнителей танцам и декламации на пфальцском наречии<sup>376</sup>. Из этой «молодежной театральной школы» должны были выйти будущие актеры национального театра Пфальца. Однако, именно этот факт был жестко раскритикован Лессингом в его письме брату. Так, 25 мая 1777-го он писал: «Идея немецкого национального театра несостоятельна, по крайней мере, в Мангейме

<sup>374</sup> *Herrmann W.* Comedie francaise und deutschsprachige Wandertruppen. Schauspiel in Mannheim vor der Gründung des Nationaltheaters // Mannheim und sein Nationaltheater: Menschen–Geschichte(n)–Perspektiven / hrsg. Liselotte Homering und Karin v. Welck. mit Beitr. Von Claudia Balk ... Mannheim: Palatium Verl., 1998. S. 357.

<sup>375</sup> *Kreutz J.* Aufklärung und französische Hofkultur. S. 9.

<sup>376</sup> *Krämer J.* Deutschsprachiges Musiktheater. S. 358.

под этим подразумевают такой театр, где будут ангажированы только рожденные в Пфальце»<sup>377</sup>.

Национальный театр в Мангейме был открыт осенью 1779 года<sup>378</sup>. В 1780-х годах в нем осуществлялись постановки произведений, запрещенных в других местах более жесткой цензурой: «Семья или Немецкий глава дома» (1780) Отто Генриха фон Геммингена, «Коварство и любовь» (1784) Шиллера, «Женитьба Фигаро» (1785) Бомарше. Однако, пожалуй, самой революционной на сцене этого театра была премьера 13 января 1782 года пьесы «Разбойники» Фридриха Шиллера (1759–1805). Произведение, сочиненное под впечатлением от тирании герцога Карла Евгения (1728–1793), от которого Шиллер скрывался в Мангейме<sup>379</sup>, представляло собой протест против несправедливости в социальном мире. Но руководивший театром барон Вольфганг Дальберг (1750–1806), видимо, опасавшись гнева со стороны высшего класса, заставил Шиллера пойти на компромисс: в афише сообщалось, что «пьеса изображает события, происходившие в дни императора Максимилиана»<sup>380</sup>. Постановка «Разбойников» в Мангейме прошла с огромным успехом, в дальнейшем пьеса Шиллера была показана в ряде других немецких городов. Однако, вскоре национальный театр Пфальца ушел с пути, заданному пьесами Шиллера, и начал популяризировать пьесы с мещанско-сентиментальными сюжетами<sup>381</sup>.

Несмотря на все успехи преобразований в немецкоязычных музыкальных театрах, жанр «большой» серьезной оперы вплоть до 1770-х годов оставался при дворах исключительно в ведении иноязычных культур. Как правило, ставилась итальянская опера seria. Еще в середине века такая ситуация была раскритикована Фридрихом Готлибом Клопштоком (1724–1803). В его представлении «слепое поклонение древнему миру, не говоря уже о современной Франции или Италии –

<sup>377</sup> Lessing G.E. Sämtliche Schriften/ hg. v. K. Lachmann. Leipzig: Göschen, 1907. Bd. 18. S. 245.

<sup>378</sup> Lühning H. Das Theater Carl Teodors und die Idee der Nationaloper. S. 91.

<sup>379</sup> Дживелегов А.К., Бояджиев Г.Н. История западноевропейского театра от возникновения до 1789 года [Электронный ресурс]. URL: <http://svr-lit.ru/svr-lit/istoriya-zapadnoevropejskogo-teatra/burya-i-natisk.htm> (дата обращения 15.02.2016).

<sup>380</sup> Там же.

<sup>381</sup> Там же. URL: <http://svr-lit.ru/svr-lit/istoriya-zapadnoevropejskogo-teatra/vejmarskij-teatr.htm> (дата обращения 15.02.2016).

грех и позор для немца»<sup>382</sup>. После такой критики первого национального поэта Германии, начиная с 1770-х годов, все чаще стали звучать голоса в поддержку серьезной немецкой оперы.

Инициативы в сфере немецкой оперы в 1770-х годах находились в тесной связи с более широким движением за создание немецкого национального театра. За Веной – центром, в котором национальная музыкально-театральная идея в 1770-е годы получила наиболее плодотворную почву, последовал Мангейм. Более того, как точно отметила Х. Люнинг, венский и мангеймский театры были схожими: оба субсидировались из дворцовой казны, оба в одно время (1776–1777-е годы) спланированы с похожими программами<sup>383</sup>.

Важной предпосылкой для поисков в области национального музыкального театра был состав труппы в Мангейме, куда входили преимущественно немцы. С самого начала в капеллу привлекались уроженцы баварских, северно-рейнских и других земель<sup>384</sup>. Конечно, опера не могла обойтись без итальянских виртуозов. Но в богемских и немецких музыкальных династиях были также исполнители, которые прошли итальянскую школу и потому могли составить им конкуренцию. Два десятилетия примадонной была Доротея Вендлинг (1736–1811), *seconda donna* в труппе – Элизабет Вендлинг (1746–1786), за которыми следовала Франциска Данци-Лебрен (1756–1791). Главные теноровые роли в моцартовское время исполнял тенор Антон Рааф (1714–1797), басовые – молодой Людвиг Фишер (1745–1825). Вокальный состав практически не уступал по уровню знаменитой инструментальной капелле, о высоком уровне мангеймских певцов остались многочисленные воспоминания современников. К примеру, Шубарт писал, что «Рафф – один из лучших певцов в Европе. Его голос – самый красивый тенор, который можно услышать. <...>. Все его звуки плотные, полные и чистые. Он поет с неподражаемой точностью с листа и с небывалым искусством

<sup>382</sup> Клопшток // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона / под ред. И.Е. Андреевского, К.К. Арсеньева, О.О. Петрушевского. Спб.: Ф.А. Брокгауз - И.А. Ефрон, 1895. Т. XV (29). С. 420.

<sup>383</sup> *Lühning H.* Das Theater Carl Teodors und die Idee der Nationaloper. S. 90.

<sup>384</sup> *Ibid.* S. 92–93.



неоднократно варьирует арии»<sup>385</sup>. О том, что певцы из Мангейма ценились многими современниками, свидетельствует и Хайнце, который в августе 1776 года написал: «Мангеймская опера, воспитавшая собственных певцов, могла бы поразить Неаполь <...>. Впрочем, зачем я говорю Вам вещи, которые всякий знает?»<sup>386</sup>.

В Мангейме поворот в сторону национального музыкального театра произошел в течение нескольких лет. Так, еще летом 1772 года, посетив немецкую версию оперы «Земира и Азор» Гретри летом, Ч. Берни отметил в своем путевом дневнике: «Немцы так далеко продвинулись в музыке и имеют так много своих превосходных композиторов, что мне остается удивляться, почему у них нет собственных пьес, написанных на родном языке и положенных на музыку местными уроженцами...»<sup>387</sup>. А уже в декабре 1776 года актер и режиссер венского национального театра Иоганн Мюллер, пообщавшись с министром Хомпешом, курировавшим театр в Мангейме, и самим Карлом Теодором, узнал, курфюрст не собирался допускать более ни одного иностранного спектакля при дворе<sup>388</sup>. Планировалось ставить в оперном театре большие немецкие оперы на сюжеты из отечественной истории, и предполагали начать с «Гюнтера фон Шварцбург» (Günther von Schwarzburg) Игнаца Хольцбауэра.

Какие же события произошли в Мангейме, способствовавшие такому скорому повороту к национальному театру? Ключевым событием стала постановка «Альцесты» Кристофа Мартина Виланда с музыкой Антона Швейцера (1735–1787) в дворцовом театре Шветцингена 13 августа 1775 года. Исключительность события отметил Г. Аберт, подчеркнув, что «исполнялась немецкая опера, либретто которой было написано немцем, музыка сочинена немцем, которая была спета немцами и с успехом была поставлена немецким князем»<sup>389</sup>.

<sup>385</sup> Schubart Ch.F.D. Ideen zu einer Ästhetik. S. 144.

<sup>386</sup> Heinse W. Sämmtliche Werke. Leipzig, 1904. Bd. 9. Briefe. Bd. 1. Bis zur italiänischen Reise. S. 286–287.

<sup>387</sup> Берни Ч. Музыкальные путешествия. С. 45–46.

<sup>388</sup> Lühning H. Das Theater Carl Teodors und die Idee der Nationaloper. S. 91.

<sup>389</sup> Аберт Г. В.А. Моцарт. Ч. 1. Кн. 2. С. 70.

Постановка «Альцесты» в летней резиденции Карла Теодора была вторым ее воплощением на сцене, собственно после премьеры в 1773 году в Веймаре. Опера имела большой успех. «Это был триумф немецкой музыки»<sup>390</sup>, – писал профессор Кляйн в своем восторженном описании события. В «Заметках об истории немецкого театра» также значится, что «сам Карл Теодор – этот большой знаток и друг всех муз искусства был чрезвычайно доволен огромным успехом этого в своем роде нового явления...»<sup>391</sup>. После постановки в Шветцингене, она была также представлена непосредственно на дворцовых сценах в Мангейме: в 1776 году ко дню именин курфюрста и в 1779-м – на открытии при дворе Национальной сцены<sup>392</sup>. Но не только в Мангейме опера имела успех, она была также широко известна и любима во многих городах. До середины 1790-х годов, согласно материалам из исследования Й. Кремера, «Альцесту» упоминали, не называя авторов, текстовые цитаты из нее использовались без указания названия – настолько произведение было повсеместно известно<sup>393</sup>. Однако, после 1800 года в теоретических размышлениях об истории развития немецкого театра ей отводилось в лучшем случае место сноски<sup>394</sup>. Рассмотрим подробнее это неоднозначное в своем воплощении сочинение, претендовавшее занять нишу немецкой «серьезной» оперы.

При выборе сюжета Виланд довольно нескромно обратился к одноименному произведению Кристофа Виллибальда Глюка и Раньери Кальцабиджи (1714–1795) на античный сюжет. При этом сочинение Виланда фактически опирается на три жанровые традиции: трагедия (в частности, под авторством Еврипида), опера seria (Метастазио) и немецкий зингшпиль (Х. Вейсе и И. Хиллера)<sup>395</sup>.

<sup>390</sup> Цит. по: *Leopold S. Europe unterm Brennglas*. S. 67.

<sup>391</sup> *Beitrag zur Geschichte des deutschen Theaters* / hrsg. von Christian August von Bertram. Berlin: Birnstiel, 1775 [1776]. 2 Stück. S. 46.

<sup>392</sup> *Krämer J. Deutschsprachiges Musiktheater*. S. 208.

<sup>393</sup> *Ibid.* S. 203.

<sup>394</sup> *Ibid.* S. 202.

<sup>395</sup> *Ibid.* S. 209–210.

Текст Еврипида был изменен Виландом радикально, как отметила Л.В. Кириллина, немецкий поэт стремился «улучшить» Еврипида<sup>396</sup>. Конфликтная драматичность, свойственная трагедии Еврипида, полностью сходит на нет, вместо этого образцовые ценности представлены (к примеру, жертва Альцесты) статически. Более того, Виланд постарался приспособить текст Еврипида к своему времени: действие происходит в четырех стенах человеческого жилища, тем самым «в античном сюжете возникает совсем не античное ощущение быта»<sup>397</sup>. Упрощение сюжета сказалось также и на количестве действующих лиц, которые Виланд свел до четырех певческих ролей: Альцеста и Адмет, Геркулес и Парфения (сестра Альцесты).

Сравнивая текст Виланда с традицией либретто опер *seria* Метастазіо, окажется, что с одной стороны, немецкий поэт следует по стопам своего итальянского коллеги. В сочинении преобладают в количественном отношении сольные номера: 13 арий против одного дуэта, одного дуэта с хором, одного терцета и заключительного ансамбля. Но, безусловно, опора на традицию Метастазіо, главным образом, касается языка, который демонстрирует высокий художественный слог с определенной характерной для него метрической упорядоченностью<sup>398</sup>. Для Виланда, как он сам не скрывал, главным было, «что скажет современный партер»<sup>399</sup>. Видимо, поэтому в качестве основной жанровой единицы им была выбрана именно большая ария с ее высоким слогом.

С другой стороны, Виланд отходит от образца итальянской оперы *seria*. И в первую очередь это касается избранной формы. Виланд предпочел 5-ти актную схему зингшпиля вместо 3-х актной оперы *seria* Метастазіо. Кроме того, как отмечает Кремер, в отличие от почти всех итальянских опера-*seria* своего времени, немецкий поэт отказывается от балета, так как введение балетных партий помешало бы стремлению добиться сопереживания публики<sup>400</sup>.

<sup>396</sup> Кириллина Л.В. Реформаторские оперы Глюка. М.: Классика-XXI, 2006. С. 98.

<sup>397</sup> Там же. С. 99.

<sup>398</sup> Krämer J. Deutschsprachiges Musiktheater. S. 232.

<sup>399</sup> Wielands Werke / hrsg. von. Wilhelm Kurellmeyer. Hildesheim: Weidmann, 1987. Bd. 9. S. 380.

<sup>400</sup> Krämer J. Deutschsprachiges Musiktheater. S. 231.

Однако, переработка оперной традиции больше всего затронула область чувств и эмоций, которая была значительно упрощена. Поэт, с одной стороны, убрал из пьесы слишком противоречивые чувства, среди них – ревность и ярость. С другой стороны, некоторые чувства он подверг типизации: так, любовь у Виланда абстрактна, она аналогична добродетели. Таким образом, исключая либо преобразуя столь важные для формирования оперной драматургии чувства, Виланд меняет тематический акцент сочинения. Вместо интриг, свойственных либретто Метастазियो, в центре произведения находятся жертвенность, культ страдания и дружба как единственная опора. Действия героев связаны со слепой «судьбой», которая им неподвластна.

Однако, такая упрощенная чувствительность, при которой придворные традиции переходят в сферу обычных чувствований, поставила произведение в центр горячих споров. Не удивительно, что произведение породило большое количество пародий. Одной из них был домашний спектакль, поставленный членами семьи веймарского герцога. В нем сама герцогиня Анна Амалия играла заглавную героиню. Когда по сюжету Альцеста отправлялась во владения мрачного Аида, пожертвовав собой ради супруга, царя Адмета, за сценой раздавался обыденный звук рожка почтовой кареты<sup>401</sup>.

Виланд становится в оппозицию не только к большой итальянской придворной опере, но и к немецкому зингспилю, представленному, прежде всего, сочинениями Х. Вейсе и И. Хиллера. Существенным изменением традиции зингспиля был отход от его популярной простоты в сторону высокой, мифологической выразительности текста, что выразалось в использовании метрически организованных речитативов. Более того, как отмечает Кремер, музыка теперь должна «спокойно» воздействовать<sup>402</sup>, в отличие от ее задач в

---

<sup>401</sup> *Карабегова Е.В.* Травестия и бурлеск в ирои-комической поэме К. М. Виланда «Оберон»: К проблеме эволюции травестии и бурлеска от XVII к XVIII веку [Электронный ресурс]. URL: <http://lit-prosv.niv.ru/lit-prosv/articles-ger/karabegova-travestiya-burlesk.htm> (дата обращения: 29.03.2018).

<sup>402</sup> *Krämer J.* Deutschsprachiges Musiktheater. S. 234.

опере *seria*, где немаловажным считался показной блеск жанра и в отличие от жанра немецкого зингшпиля, где она была средством общения.

Концепция Виланда создала для Швейцера большую проблему. Эмоции персонажей намеренно упрощены, а отсутствие таких ярких чувств как ярость, ревность, любовь и заложенная Виландом идея покорности судьбе, даже внутри арий не давали пространства для варьирования эмоций.

Швейцер был консервативен, поэтому всецело обратился к традиции оперы *seria*. Господство итальянской модели проявляется, прежде всего, в строго предписанной фактуре музыкального сочинения. Тем не менее, будучи приверженцем классической модели *seria*, Швейцер проводил изменения в ней. Согласно Кремеру, они проходили в двух направлениях: композитор повышает значение речитатива-аккомпанемента и усиливает значение гармонических и контрапунктных элементов в противовес мелодическим<sup>403</sup>. Усиление контрапункта, к примеру, отчетливо видно уже во «французской» увертюре с ее расширенной фугой в средней части. Существенное отличие от оперы *seria* проявилось и в отношениях текста и музыки. Подход Виланда к основной функции музыки вынудил Швейцера придерживаться задачи музыкально «иллюстрировать» текст<sup>404</sup>. Однако композитору удалось усилить упрощенную эмоциональность текста Виланда. В музыке преобладают минорные тональности. Более того, как отмечает Л.В. Кириллина, только благодаря ей «временами возникает таинственное ощущение, может быть, и не подразумевавшееся Виландом: древний, античный ужас перед безликой Судьбой»<sup>405</sup>.

Таким образом, «Альцеста» была немецкой постановкой драматургически обновленной итальянской оперы *seria*. Тем не менее, ее постановка – первый значительный шаг на пути к созданию немецкой оперы. Для Мангейма же она сыграла особую роль, так как подготовила почву для написания Хольцбауэром и Кляйном немецкой оперы на отечественном материале.

<sup>403</sup> *Ibid.* S. 241.

<sup>404</sup> *Ibid.* S. 237.

<sup>405</sup> Кириллина Л.В. Реформаторские оперы Глюка. С. 100.

### §3.4. Зингшпиль «Гюнтер фон Шварцбург» как первая национальная опера<sup>406</sup>

Опера Хольцбауэра «Гюнтер фон Шварцбург» впервые была показана 5 января 1777 года. Антон Кляйн, автор либретто, был известной личностью при дворе Карла Теодора. Во-первых, он – протеже курфюрста – являлся профессором поэзии и искусств<sup>407</sup>. Во-вторых, Кляйн, как никто другой, был известен своим патриотизмом. Благодаря его стараниям<sup>408</sup>, было организовано Курпфальцское немецкое общество, о котором мы писали в первой главе. Хольцбауэр, занимавший пост капельмейстера мангеймского театра, также как и Кляйн, был видным деятелем пфальцского двора. С 1753-го, обосновавшись в Мангейме, Хольцбауэр сочинил немало произведений для местного театра.

Сочинение и постановка «Гюнтера фон Шварцбург» были приурочены к открытию Курфюрстского дворцового и национального театра в новом здании, перестроенном из здания городского арсенала. Репертуар театра был рассчитан на немецкие произведения, и за оперой Хольцбауэра должна была последовать «Розамунда» Виланда и Швейцера<sup>409</sup>.

«Гюнтер фон Шварцбург» – большая немецкая опера на основе исторического материала. Это опера со сквозным музыкальным развитием – без разговорных диалогов, несмотря на то, что называлась она «зингшпилем». В отличие от современной трактовки этого термина, в XVIII веке под «зингшпилем» понимали любую оперу.

Премьера прошла с большим успехом, отмеченным «Мангеймской газетой»: «Пусть гордится Германия всеобщими восторженными

<sup>406</sup> Материалы параграфа опубликованы в статье *Дворницкая А.В.* Музыкальный театр Мангейма 1770-х: рождение национальной оперы? // Исследования молодых музыковедов: Сб. статей по материалам Всероссийской научной конференции аспирантов и студентов 3–4 апреля 2014 года. М.: РАМ им. Гнесиных, 2014. С. 70–76.

<sup>407</sup> *Krämer J.* Deutschsprachiges Musiktheater. S. 358.

<sup>408</sup> *Ibid.*

<sup>409</sup> К сожалению, в связи с переездом двора в Мюнхен опера не была поставлена. Ее премьера в Мангейме состоялась лишь в 1780 году.

аплодисментами, которые вызвала сегодня у каждого знатока и не знатока опера «Гюнтер фон Шварцбург» – первая не только по языку, но и по содержанию немецкая опера, поставленная на сцене курфюрста...»<sup>410</sup>. Моцарт, посетивший одну из очередных постановок, оценил музыку по достоинству: «Музыка Хольцбауэра прекрасна <...>. Более всего меня поражает, что столь старый человек, как Хольцбауэр, обладает еще таким пылом; ибо невозможно верить, что в этой музыке скрыто такое пламя»<sup>411</sup>.

Показательно, что первые спектакли проходили не в новом, будущем Национальном театре, а в дворцовом. К присутствию иностранных королевских особ он был привычен, но среди присутствующих находилась и большая группа торговцев, из чего мы можем сделать вывод, что интерес к опере проявляли не только внутри двора, но и в широких кругах, далеких от оперного искусства. Так, Йорг Кремер пишет: «Группа франкфуртских купцов обратилась к Карлу Теодору с предложением выкупить второй и третий ярусы оперного театра на первое представление за две тысячи гульденов. Купцы явно не были любителями итальянской оперы и не посещали прежде театра, иначе бы знали, что вход в него был бесплатный. На этот раз тоже было так, о чем курфюрст уведомил купцов, но по причине того, что здание национального театра не было готово к премьере, и она состоялась в помещении дворцового»<sup>412</sup>. Это смешение публики было характерным знаком слияния публичного театра и дворцовой оперы.

Кляйн был рад успешному выполнению поручения Карла Теодора, который назначил его тайным секретарем, повысил жалование и удостоил своего доверительного общения. За отражение фамильной линии курфюрста в «Гюнтере», Кляйн даже заслужил титул пфальцграфа. А вот Хольцбауэру, автору «пламенной музыки», повезло меньше. Ему не досталось почестей от курфюрста, хотя он, воодушевленный новой оперой, потратил на нее немалые средства из

<sup>410</sup> *Lühning H.* Das Theater Carl Teodors und die Idee der Nationaloper. S. 96.

<sup>411</sup> Письмо от 14 ноября 1777 г. – *BriefeGA II*. S. 125.

<sup>412</sup> *Krämer J.* Deutschsprachiges Musiktheater. S. 361–362.

собственного бюджета: Хольцбауэр за свой счет напечатал партитуру оперы и отдал ее в продажу – явление для XVIII века уникальное<sup>413</sup>.

В основе либретто оперы лежит исторический сюжет, повествующий о событиях 1349 года, а именно о последней битве будущего кайзера Карла IV со своим соперником Гюнтером фон Шварцбург<sup>414</sup>. У битвы есть предыстория. 11 октября 1347 года умирает император Людвиг IV. Среди населения его смерть не вызвала особых переживаний: горожане признали королем Карла IV Люксембургского. Оскар Йегер описывает Карла IV: «Он был еще молод, ему шел только тридцать первый год <...>. Его образование соответствовало новому духу времени, предъявлявшему правителям другие требования, чем в эпоху Оттона и Карла Великого. Он говорил и писал на пяти языках. В противоположность своему отцу, натуре беспокойной, воинственной, жаждавшей приключений, он был человеком мирным, разумным, последовательным, расчетливым»<sup>415</sup>.

Партия Виттельсбахов, возглавляемая Людвигом V<sup>416</sup>, кандидатуры из императорской семьи так и не представила. Титул императора был передан Карлу IV, представителю рода Люксембургов. Но в Бранденбурге появился самозванец, который утверждал, что является предпоследним асканийским маркграфом Вальдемаром, а его похороны были якобы инсценировкой. Население повсеместно поддержало Лжевальдемара, и он даже получил от императора Карла IV Бранденбургскую марку в ленное владение. Это был факт признания его полномочий, вследствие чего настоящий маркграф Людвиг I лишился контроля над большей частью городов.

---

<sup>413</sup> *Ibid.* S. 361.

<sup>414</sup> Исторический сюжет составлен на основе: *Йегер О.* Всемирная история. В 4-х томах [Электронный ресурс]. М.: АСТ, Полигон, 2001. Том 2. Средние века. Книга IV. От Рудольфа Габсбурга до начала реформации (1273–1517). URL: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/History/Eger2/18.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/Eger2/18.php) (дата обращения: 14.03.2015); *Weigel P.* Günther von Schwarzburg (1349) // Sonderdruck aus: Höfe und Residenzen im spätmittelalterlichen Reich. Ein dynastisch-topographisches Handbuch. Ostfildern: Jan Thorbecke, 2003. S. 311–315. (Residenzenforschung 15).

<sup>415</sup> *Йегер О.* Всемирная история. В 4-х томах. Т. 2. [Электронный ресурс]. URL: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/History/Eger2/18.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/Eger2/18.php) (дата обращения: 14.03.2015).

<sup>416</sup> Людвиг V, герцог Баварский – один из шести сыновей императора Людвига IV.



В свою очередь Баварская партия сподвигнула одного из убежденных сторонников покойного Людвига IV, графа Гюнтера фон Шварцбург, стать соперником Карла IV. 30 января 1349 года два курфюрста, герцог Эрих Саксен-Лауэнбургский и архиепископ Майнца избрали его королем. Однако горожане, как уже было упомянуто выше, после смерти Людвига IV присягнули на верность королю Карлу IV. Лишь после целой недели ожидания под стенами города Гюнтер смог войти в него со своими сторонниками, где, наконец, был торжественно коронован.

Карл IV не смирился с таким положением дел. Он сумел привлечь на свою сторону многих приверженцев коронованного соперника и 24 мая 1349 года в решающем сражении под Эльтвиллем одержал победу над его войском. Гюнтер, будучи к тому времени тяжело больным, не смог продолжить борьбу и вынужден был принять 20 тыс. марок за отказ от притязаний на немецкий трон<sup>417</sup>. Новым королем германских земель был провозглашен Карл IV Люксембургский, получивший позднее и титул императора Священной Римской империи.

Если сопоставить исторический сюжет и либретто оперы (*Приложение Ж*), то мы увидим немало изменений. Учитывая идеи национального патриотизма, царившие в те годы в Германии, исторические факты были преобразованы Антоном Кляйном в «панегирик дому Виттельсбахов»<sup>418</sup>. Для достижения такого результата либреттист внес следующие изменения. Во-первых, Кляйн поменял соперников местами. В истории Германии именно Гюнтер был соперником Карла IV, а не наоборот, как представлено в сюжете оперы. После того, как Гюнтер фон Шварцбург стал кайзером во Франкфурте-на-Майне, курфюрст Пфальца – Рудольф II Виттельсбахский – отдал свою дочь Анну в жены Карлу, что фактически лишало Гюнтера власти. В сюжете оперы Рудольф верен Гюнтеру до конца, и курфюрст не признает Карла IV, несмотря на брак последнего с его дочерью.

<sup>417</sup> Гюнтеру так и не удалось воспользоваться полученной компенсацией, так как меньше чем через месяц после поражения в битве под Эльтвиллем, а именно 14 июня 1349 года он скончался.

<sup>418</sup> Krämer J. Deutschsprachiges Musiktheater. S. 365.

Во-вторых, историческое бракосочетание – всего лишь политический ход Карла IV – превращено в сентиментальную линию оперы, связанную, прежде всего, с чувствами Анны.

Идеям национального патриотизма в опере служат три мужских персонажа. Рудольф, жаждущий единства Отечества, отдает императорскую корону Гюнтеру, у которого те же устремления. Даже Карл, сначала предстающий как соперник, постепенно превращается в преданного своей Родине героя.

Но сюжету не хватало интриги и истинно отрицательного персонажа. Для этого Антон Кляйн вводит вымышленного героя – мать Карла – честолюбивую Асберту. В итоге, получается, что женские персонажи представляют собой активное начало, а три мужских героя, несмотря на олицетворение собою национальных идей, пассивны.

Но самой большой проблемой для Кляйна явился финал оперы. Выбор заглавного героя, а также тематики, связанной с национальными идеями, в принципе определил необходимость трагического завершения произведения. Взять исторический вариант, где Гюнтер отказывается от трона за деньги, значило бы перечеркнуть всю идею оперы. Антон Кляйн выбрал версию с отравлением главного героя. Тем не менее, из этого ничего удачного не вышло. Либреттист не учел, что смерть Гюнтера, выпившего яда, и самоубийство Асберты совпадает с торжеством двух влюбленных – Анны и Карла. В итоге бытовая интрига перекрывает своей значимостью трагическую развязку.

Основой построения материала оперы «Гюнтер фон Шварцбург» является, прежде всего, драматургия Пьетро Метастазіо. Опираясь на главу «Поэтика либретто Метастазіо» из книги «Итальянская опера» П.В. Луцкера и И.П. Сусидко<sup>419</sup>, рассмотрим, что именно было заимствовано мангеймским драматургом у итальянского поэта.

Во-первых, Антон Кляйн использовал самый популярный у Метастазіо жанровый тип либретто, а именно матримониально-династическую драму.

---

<sup>419</sup> Луцкер П.В., Сусидко И.П. Итальянская опера XVIII века. Ч. II.: Эпоха Метастазіо. С. 243–322.

Действительно, главный конфликт оперы «Гюнтер фон Шварцбург» связан с наследованием монархической власти. На одной стороне – партия Виттельсбахов, во главе с Рудольфом и его преемником Гюнтером, на другой – Асберта со своим сыном королем Богемии Карлом IV. Что касается любовного конфликта, составляющего основу драматургии Метастазии, то в либретто Кляйна о нем надо говорить со следующим уточнением: реального конфликта в рассматриваемой опере нет. Мнимый любовный треугольник – Анна, Гюнтер, Карл – возникает лишь за счет коварного плана Асберты, добывающейся власти.

Во-вторых, также как и у Метастазии, в либретто Антона Кляйна есть предметы, которые обладают драматургической и, соответственно, смысловой функцией. Например, платье Анны на берегу реки, в результате обнаружения которого у всех сложилось мнение, что дочь курфюрста утонула. Или еще более часто встречающийся предмет с драматургической функцией – письмо. В данной опере – это письмо Анны, найденное Карлом, и чуть не приведшее к самоубийству последнего. В опере «Гюнтер фон Шварцбург» присутствует один из самых распространенных метастазиевских мотивов-обстоятельств – триумф, необходимой составляющей которого являются прославляющие хоры.

В-третьих, рассматриваемую оперу можно отнести к варианту «драмы мести» Метастазии. Естественно, что полностью опера «Гюнтер фон Шварцбург» не отвечает всем требованиям данного типа сюжетного мотива, более того, она имеет свою собственную модель. Тем не менее, наличие мстительной Асберты, которая лишь на какие-то доли секунды<sup>420</sup> уходит от своей роли, дает нам право отнести это произведение к вышеназванному типу сюжетного мотива.

Еще одно интересное сравнение с драматургией Метастазии дают нам драматургические функции героев:

1. Асберта – женский вариант *злодея-мстителя* у итальянского драматурга. Как и полагается данному типу героя, она хочет властвовать. На образе Асберты держится вся интрига, начиная со сцены в первом акте, где она

---

<sup>420</sup> I действие начало 9 сцены

препятствует отношениям Карла и Анны. Она заключает в себе противостояние всем – и легитимной власти, представленной Рудольфом и Гюнтером, и своему сыну, из которого стремится сделать марионетку, подстрекая его к борьбе и тем самым разрушая его счастье. Асберта одержима мстостью и жадной властью, финалом ее роли становится самоубийство, произошедшее прямо на сцене.

2. Анна – *лирическая героиня*. Образованный из-за недопонимания конфликт между дочерним/ общественным долгом и любовным чувством, вынуждает ее идти на отчаянные меры. Тем самым, лирическая героиня имеет чуть ли не самую активную роль во всей опере.

3. Гюнтер – *герой*. Этот персонаж отличается такими чертами как самопожертвование, благородство по отношению к Карлу, то есть, к своему врагу. Но самое, пожалуй, главное его качество – это патриотизм и забота об империи, о немецкой нации.

4. Карл, на наш взгляд, соединяет в себе две функции – с одной стороны, это *лирический герой*, с другой стороны, это *соперник*. Если изначально он добивался власти, то на протяжении оперы его роль менялась. Потом, благодаря обману со стороны матери, он становится соперником лишь за возлюбленную Анну. Когда же выясняется злой умысел Асберты, Карл с легкостью отказывается от борьбы за трон, более того он идет просить прощения у Рудольфа и Гюнтера. В результате между соперниками происходит примирение.

5. Рудольф – функцию этого персонажа сложно соотнести с метастазиевскими персонажами. Рудольф – это еще один герой, правда, второго плана, который борется за мир в своей стране. Кроме того, это любящий отец. Весь его образ насыщен положительными эмоциями.

Таким образом, при опоре на общую схему итальянской оперы *seria*, либретто Кляйна отмечено своеобразием. Оно заключается, в первую очередь в том, что три мужских персонажа, вовлеченные в борьбу за трон, на самом деле воодушевлены одним и тем же побудительным мотивом – утверждением национальной германской идеи. Именно этот мотив позволяет непосредственно

вписать «Гюнтера фон Шварцбург» в ту тенденцию, которая была актуальна в Германии, связана с актуальными процессами в немецком театре.

Говоря о развитии образов действующих лиц оперы, нужно подчеркнуть одну особенность. Моменты наивысшего напряжения отмечены необычной «оцепенелостью» героев. Уже в начале I действия Анна, пишущая прощальное письмо Карлу, «сидит у стола, на котором лежит портрет, что-то пишет на краях этого портрета. Она долго в оцепенении смотрит на него»<sup>421</sup>. Курфюрст Рудольф характеризует себя в первой же арии как «скалу», которая непоколебима: «Мое слово – не листва на дереве, которая дрожит и качается на ветру»<sup>422</sup>. Во II действии Карл реагирует на письмо Анны так же «оцепенело, как оглушенный»<sup>423</sup>. В III акте Рудольф сидит оцепенело и «неподвижно», хотя он «охвачен раздирающей болью» из-за того, что Гюнтер умирает, и из-за предположительной смерти Анны. Заключительный акт в этом смысле особенно примечателен: Гюнтер «пристально смотрит Карлу в глаза»<sup>424</sup>; Анна хочет бежать, но «замешательство сковывает ее шаги»<sup>425</sup>; при упоминании смерти Анны Рудольф стоит «как камень, в бесчувствии»<sup>426</sup>, а Карл падает в обморок (нетипичный прием у мужских героев). Даже Асберта, которая, наряду с Анной, самая подвижная фигура произведения, реагирует на решающий поворот сюжета, стоя «там в оцепенении»<sup>427</sup>. Йорг Кремер считает, что в этой статике выражается достоинство королей. Немецкий исследователь пишет: «Здесь антропология противоречит чувствам и придерживается консервативной концепции королевского обличия»<sup>428</sup>.

Музыка Хольцбауэра не случайно вызвала восторг у Моцарта. Либретто, изданное в конце 1776 года, то есть, до завершения партитуры, более протяженно, чем словесный текст в партитуре. Были сокращены речитативы, чтобы ускорить

<sup>421</sup> Партитура. С. 17–18.

<sup>422</sup> Партитура. С. 28–29.

<sup>423</sup> Партитура. С. 134.

<sup>424</sup> Партитура. С. 281.

<sup>425</sup> Партитура. С. 287.

<sup>426</sup> Партитура. С. 288.

<sup>427</sup> Партитура. С. 294.

<sup>428</sup> *Krämer J.* Deutschsprachiges Musiktheater. S. 379.

драматическое развитие (особенно в конце). Хольцбауэр убрал подробности в сцене с переодеванием Анны в молодого воина, урезал затянутые монологи Карла в 7 сцене III акта. Он даже пожертвовал дуэтом из 6 сцены III акта. С целью динамизировать внешнюю статичность персонажей Хольцбауэр использует каждую возможность привнести в драму действие, активно использует аккомпанированные речитативы, чтобы показать движение аффектов. Точность, с которой партитура отображает сценическое действие, вряд ли имеет параллели в тогдашнем немецком музыкальном театре, за исключением мелодрамы, с которой ее роднит обилие аккомпанированных речитативов. В целом же, несмотря на «оцепенелость» персонажей, отмеченную в либретто, произведению присуща динамика. Текст Антона Кляйна содержит много сценически выразительных элементов, которые подхвачены Хольцбауэром. Музыка Хольцбауэра прямо следует за текстом. Частые темповые смены, идущие от изменения настроения и чувств действующего лица, яркое тому доказательство. Для примера рассмотрим начало I действия – речитатив *assomagnato* Анны:

- оркестровое вступление – *Allegro* – 22 такта;
- «Это написано, и я не дрогнула. Да, для тебя одного я жила. Он пришел – этот страшный час» – *Andantino* – 13 тактов;
- «О смерти говорит эта утренняя заря, по которой я вздыхала долгие годы» – *Vivace* – 4 такта;
- «которая должна была подарить лучший день в моей жизни» – *Andante* – 3 такта;
- «Карл! Мои глаза тебя не видят!» – *Larghetto* – 3,5 такта;
- «Могу ли я это постичь? Ах! Эта отцовская рука, которую я так люблю, которая благословляет мои дни, которая сама дала мне этот портрет, чтобы зажечь любовь в моем сердце. Ах! Эта отцовская рука сбрасывает с моей головы кайзеровскую корону, забирает из моих рук возлюбленного! Как это возможно? Как это возможно? Ах!» – *Andante* – 16, 5 тактов.

Даже из простого описания видно, насколько детализировано Хольцбауэр отражает смену состояний героини. Таких эпизодов в «Гюнтере фон Шварцбург» множество.

Еще одним параметром, показывающим, насколько внимательно мангеймский композитор относится к тексту, является интонационное соотношение мелодии и слова. Например, в арии Анны из 1 сцены I действия (рис. 40) на слове «радость» Хольцбауэр пишет колоратуру, которая не связана с основным тематическим материалом, более того, он ни разу далее не повторится.



Рис. 40. Ария Анны, I,1; тт. 12–14

Или в 9 сцене того же I действия на слове Асберты «упрямство» в оркестре звучит репетиция на одной ноте (рис. 41).

Рис. 41. Аккомпанированный речитатив Асберты, I,9; т. 10

Много раз в сопроводительных речитативах музыкально подчеркнуты глаголы движения: к примеру, М. Шварте отмечает такие, как «вознестись» или «низвергнуться»<sup>429</sup> (рис. 42).

Ob I/II  
*p*

Fag I/II  
*p*

Gunther  
Steig her ab Steig her ab

Bassi  
*Ve solo.*

Рис. 42. Ария Гюнтера, I,8, тт. 27–30

Или действия вроде «взять за руку», «обнять» отражены в типичных галантных мелодических оборотах (рис. 43).

*p*

*pp*

*p*

*pp*

*p*

*pp*

Рис. 43. Аккомпанированный речитатив Карла, Гюнтера и Рудольфа. III,7, тт. 9-10

<sup>429</sup> Schwarte M. Musikalisierung von Zeit- und Bewegungsabläufen in Ignaz Holzbauers Oper Günther von Schwarzburg // Mozart und Mannheim: Kongressbericht Mannheim 1991 / Finscher. Frankfurt am Main ; Berlin ; Bern ; New York ; Paris ; Wien : Lang, 1994. S. 103.



На наш взгляд, в таком педалировании отдельных слов ощущаются отголоски риторической традиции, особенно сильной в немецких землях. Итальянская опера seria обладала уже развитой системой музыкально-языковых средств, используемых для выражения аффектов на сцене, и отошла от методики подчеркивания отдельных слов. А немецкий композитор видел в таком приеме способ усилить выразительность речитативов и арий.

Риторически «окрашенные» фигуры появляются у Хольцбауэра и в оркестровой партии – в эпизодах, призванных проиллюстрировать сценические действия героев.

Одним из ярчайших примеров служит 9 сцена III действия, где музыка изображает, как Гюнтер подходит к курфюрсту, дрожит, шаги нетвердые, хочет обнять его и падает ему на руки; Рудольф относит его на кресло и держит в объятиях (рис. 44).

(er nähert sich ihm, er bebt, seine Schritte wanken, indem er ihn umarmen will, sinkt er ihm in die Arme; Rudolf bringt ihn auf den Ruhestuhl und hält ihn in seinen Armen.)

Рис. 44. Аккомпанированный речитатив Гюнтера, Рудольфа, Карла, Анны, III, 9, тт. 18–20

Или начало II действия, где пфальцграфиня направляется на безуспешные поиски своего возлюбленного к берегам Майна (рис. 45).

Andante

*f p* *sf p* *sf p* *sf p* *sf p*

*f p* *sf p* *sf p* *sf p* *sf p*

*sf p* *sf p* *sf p* *sf p*

*sf p* *sf p* *sf p* *sf p*

(verlasst die Grotte und geht an die Ufer des Mains)

*sf p* *sf p* *sf p* *sf p*

Рис. 45. Аккомпанированный речитатив Анны, II,1, тт. 1–4

В такой музыкальной иллюстративности Хольцбауэр, вероятно, видел средство уйти от обобщенности итальянской оперы, в которой оркестровая партия играла гораздо менее значительную роль. Музыка у него передавала сценическое движение. Такая трактовка предполагала наличие весьма искушенного слушателя, готового не только принять уже знакомые формы, но и оценить что-то новое. Располагал ли такими слушателями Мангейм? Наверняка сказать сложно. Показателен совет, который дал В. Моцарту отец: «Мне хочется, чтобы ты в Мангейме заполучил какой-нибудь заказ. Они ставят только немецкие оперы. Может быть, дадут одну написать? Если это случится, то помни, что я не в первый раз тебе советую написать что-то естественное, легкодоступное, популярное; <...> Всему свое место»<sup>430</sup>. Так что вряд ли оперный зритель Мангейма был настроен на восприятие большой немецкой оперы с развитым сюжетом и весьма сложной партитурой.

Стремление к драматизации в «Гюнтере фон Шварцбург» проявилось также в том, что Хольцбауэр нередко сглаживает границу между арией и речитативом. Они часто так тесно связаны музыкальными средствами (например, идентичной

<sup>430</sup> Письмо от 31 октября 1777 г. – BriefeGA II. S. 99.

инструментовкой), что трудно определить, где же начинается собственно ария. Функциональное разделение речитатива и арии присутствует в больших, сложных сценах (напр., *secco – accompagnato – arie – accompagnato – secco*). Такого рода сцены заставляют вспомнить о драматургических принципах в реформаторских операх Глюка, которые Хольцбауэр, скорее всего, знал: и те, что были написаны в Вене (прежде всего, «Альцесту»), и его французские музыкальные драмы.

В немецком музыкальном театре того времени нет ни одного подобного произведения. Опера была создана в расчете на выдающихся певцов мангеймской придворной капеллы. Первой исполнительницей партии Анны была Франциска Данци. Выдающимися вокальными способностями отличался и знаменитый тенор Антон Рааф, исполнитель партии Гюнтера в основном составе.

Все арии выдержаны в итальянской манере. Такой вывод мы можем сделать на основании нескольких фактов. Во-первых, в основе зингшпиля Хольцбауэра лежит главный признак итальянской оперы *сеттеченто* – «приоритет завершенных музыкальных номеров, которые подчинялись не столько разворачиванию драматического сюжета, сколько законам музыкальной композиции»<sup>431</sup>. Арии раскрывают определенный аффект, который испытывает тот или иной герой в данный момент. В результате возникает статичность относительно происходящих событий.

Во-вторых, в зингшпиле Хольцбауэра, как и в опере *seria*, арии насыщены виртуозными пассажами, в том числе и волатинами<sup>432</sup>, большим количеством распевов. Мелодические линии вокальных партий наполнены различными выразительными деталями: трелями, форшлагами.

Обратимся к музыкальным примерам, которые демонстрируют приверженность итальянской традиции (*рис. 46, 47*).

<sup>431</sup> Луцкер П.В., Сусидко И.П. Итальянская опера XVIII века. Ч. I. С. 285.

<sup>432</sup> Волатины – пассажи, начинающиеся с выдержанной ноты. – Нагина Д.А. Концертные арии. С. 79.



Рис. 46. Ария Асберты, I,5, тт. 123–133

kront

kront

ein Au - - - gen - blick!

ein Au - - - gen - blick!

Рис. 47. Дуэт Анны и Карла III,4, тт. 132–143

Хольцбауэр в полной мере использовал высочайшие возможности мангеймского оркестра. Это проявилось в том, насколько щедро партитура оснащена партиями для духовых инструментов. Во многих ариях используются солирующие духовые (рис. 48, 49). Проиллюстрируем примерами.

Oboe I concertante Solo

Рис. 48. Ария Анны, I,6, тт. 8–11, фрагмент соло гобоя

Aria concertata.  
Andantino con moto  
Flauto obbligato solo.

Oboe obbligato solo.

Fagotti.

*p*

Рис. 49. Ария Гюнтера, II,5, тт. 1–6, фрагмент соло гобоя и флейты

Несмотря на успех премьеры в Мангейме, «Гюнтер фон Шварцбург» популярности в немецком театре не приобрел. По данным, взятым нами из статьи Йорга Кремера<sup>433</sup>, за период с 1777-го по 1792 год зингшпиль был поставлен всего на 13 сценах, что не идет ни в какое сравнение с другими успешными постановками на немецком языке («Альцеста» К.М. Виланда и А.Швейцера, «Похищение из Сералия» Иоганна Готлиба Штефани (1741–1800) и В. А. Моцарта и др.). Хельга Люнинг причиной такого положения дел считает переезд двора в Мюнхен. Содержание и музыка были слишком ориентированы на мангеймский вкус, на специфический местный патриотизм, провозглашенный абсолютизм – идеи, которые занимали Карла Теодора, прежде всего, в его бытность курфюрстом Пфальца<sup>434</sup>. Были и «внутренние» причины, в частности – недостатки либретто, которые отмечают многие исследователи. Тем не менее, «Гюнтер фон Шварцбург» стал одной из ярких страниц мангеймской театральной жизни, свидетелем чему был Моцарт.

Даже учитывая постановочное фиаско зингшпиля, роль этого произведения Хольцбауэра в истории немецкой оперы велика. Значение творчества композитора, в том числе и его зингшпиля «Гюнтер фон Шварцбург» заключается в подготовке базы для формирования самостоятельной немецкой школы<sup>435</sup>. С некоторыми оговорками «Гюнтера фон Шварцбург» можно считать первой национальной оперой. Главная причина, позволяющая сделать такой вывод –

<sup>433</sup> Krämer J. Deutschsprachiges Musiktheater. S. 362.

<sup>434</sup> Lühhning H. Das Theater Carl Teodors und die Idee der Nationaloper. S. 97.

<sup>435</sup> Дворницкая А.В. Об устройстве музыкально-театрального дела в Мангейме. С. 47.

наличие сюжета, взятого из немецкой истории. В немецком музыкальном театре того времени не было аналогов опере Хольцбауэра, в жанре оперы *seria* и французской лирической трагедии, которые шли на немецких сценах, ведущую роль играли античные сюжеты.

Второй аспект в пользу оперы «Гюнтер фон Шварцбург» как национального произведения заключается в особом весе музыкальной риторики, а именно риторических фигур, выделяющих значимые слова. Ко второй половине XVIII века ни в итальянской, ни во французской опере музыкально-риторические приемы не играли такой большой роли, как в немецкой музыке.

Даже несмотря на то, что сольные номера в опере сделаны по образцу и подобию итальянских, и многое в музыкальном языке, в вокальной технике – прямая калька с достижений итальянцев, два вышеперечисленных аспекта в пользу оперы Хольцбауэра, как национального произведения, позволяют сделать вывод о том, что рождение первой национальной оперы на мангеймской сцене все же состоялось. Но учитывая, что в немецком музыкальном театре поиски национального произведения в дальнейшем шли в комическом жанре, а не в серьезном, продолжения на этом историческом этапе опера «Гюнтер фон Шварцбург» не получила.

### ***§3.5. Мангеймский балет в период реформы жанра в XVIII веке***

Как известно, век Просвещения привел к коренному перелому в понимании балета как самостоятельного жанра. В начале столетия лишь отдельные личности – Джон Уивер (1673–1760), Мари Салле (1707–1756), Франц Хильфердинг (1710–1768) и др. – выступали за независимость балета. К середине века просветительские идеалы более явно стали проникать в балетный театр. Начало было положено в английском балетном театре. Как пишет В.М. Красовская, «английская хореодрама своим опытом всколыхнула французскую ветвь

действенного балета»<sup>436</sup>. Французский и итальянский балетные театры поставляли всему миру балетмейстеров и исполнителей<sup>437</sup>, – отметим, что такая практика обмена мастерами в предыдущем столетии была характерна только в отношении оперных исполнителей, которые в основном происходили из Италии. Танцовщики же большей частью были из Франции, которая с начала XVII века играла ведущую роль в искусстве сценического танца<sup>438</sup>. Однако, с середины XVIII века Германия и Австрия пошатнули такую позицию Франции. Балетмейстеры, работавшие в театрах Штутгарта и Вены, сыграли огромную роль в утверждении равноправия балета наряду с другими видами искусств. В своей практике мастера балетного дела – Франц Хильфердинг, Гаспаро Анджелини (1731–1803), Жан Новерр (1727–1810), как отмечает Д.З. Хазиева, «откристаллизовали новые формы балета, углубили и развили принципы серьезного спектакля, обратились к национальному фольклору как источнику балетной комедии»<sup>439</sup>.

Главным реформатором балета в XVIII веке принято считать Ж. Новерра. Его революционные идеи в области балета были результатом накопленных к середине века требований к танцевальному искусству, необходимости перемен в нем. Так, среди работ, предшествующих фундаментальному труду Новерра «Письма о танце» (1760), стоит упомянуть работы – «Хореография, или Искусство записи танца» (1701) Р. Фейе, «Опыт по истории танца» (1712) и «Беседы по анатомии и механике танца» (1721) Дж. Уивера, «Танец старинный и современный, или Исторический трактат о танце» (1754) Л. Каюзака, «Анализ красоты» (1753) У. Хогарта.

В своих «Письмах о танце» Новерр собрал воедино все идеи, мысли, касающиеся утвержденного им на сцене действенного балета. Французский

<sup>436</sup> Красовская В.М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. От истоков до середины XVIII века. Л.: Искусство, 1979. С. 275.

<sup>437</sup> На территории Франции и Италии лишь на рубеже XVIII–XIX веков был сформирован национальный вид хореографической драмы.

<sup>438</sup> Dahms S. Etienne Lauchery, der Zeitgenosse Noverres // Mozart und Mannheim: Kongressbericht Mannheim 1991 / hrsg. von L. Finscher, B. Pelker, J. Reutter. Frankfurt am Main; Berlin; Bern; New York; Paris; Wien: Lang, 1994. S. 145.

<sup>439</sup> Хазиева Д.З. Музыкальная драматургия балетов Глюка в контексте балетной реформы XVIII века: дис. ... канд. иск.: 17.00.09 / Хазиева Диана Закировна. СПб., 2012. С. 31.

балетмейстер разделял танец на два вида: механический (технический) и пантомимический (действенный). Действенный танец является «душой»<sup>440</sup> механического танца, он, как отмечал Новерр, «придает ему жизнь, выразительность и, обольщая глаз, пленяет сердце и наполняет его трепетным волнением; это то, что обосновывает искусство»<sup>441</sup>. В связи с такими требованиями к данному виду танца не случайно, что, обосновывая реформу в области балета, Новерр уделял большое внимание профессионализму балетмейстеров и артистов, сюжетам, композиции, декорациям, костюмам, роли музыки. Так, он писал: «Музыка для танца – то же, что слова для музыки; ...танцевальная музыка есть и должна быть той поэмой, которая определяет и устанавливает движение и действие танцовщика: последний должен ее передать и сделать понятной при помощи энергии и экспрессивности жестов и живой, одушевленной выразительности лица, следовательно, действенный танец есть то орудие, которое должно передать и наглядно объяснить мысли, вложенные в музыку»<sup>442</sup>. Об этом же писал главный оппонент Новерра – Г. Анджолини: «Танец нельзя разъединить с музыкой <...> танец всегда выступает в единстве с музыкой»<sup>443</sup>. По мнению итальянского хореографа, музыка «являет собой поэзию балетов-пантомим. Мы так же не можем обойтись без нее, как актер не может обойтись без слов <...> она одно из главных наших средств для возбуждения страстей»<sup>444</sup>. Как мы видим, оба хореографа придерживались мнения, что балетная музыка должна была выполнять роль текста в драме. Таких совпадений в теоретических воззрениях Новерра и Анджолини немало, однако, современники считали их ярыми противниками. В действительности же, как отмечает Д. Хазиева, «противостояние возникло не столько между хореографами, сколько между их почитателями. Война между сторонниками Анджолини и

<sup>440</sup> Новерр Ж.Ж. Письма о танце / пер. с фр.; под ред. А.А. Гвоздева. 2-е изд., испр. СПб.: Лань; ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2007. С. 48.

<sup>441</sup> Там же. С. 48, 50.

<sup>442</sup> Там же. С. 212–213.

<sup>443</sup> Красовская В.М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Эпоха Новерра. Л.: Искусство, 1981. С. 223.

<sup>444</sup> Там же. С. 227.



приверженцами Новерра выплеснулась за пределы Милана и Вены, охватила сначала Париж, а потом распространилась повсеместно и дошла даже до России»<sup>445</sup>.

Анджолони также, как и Новерр, неразрывно связан с реформаторской деятельностью в области балета. Более того, на практике<sup>446</sup> итальянский хореограф опередил своего французского коллегу – для реформы Глюка решающей была совместная работа именно с Анджолони в балетном, а позже и оперном жанре в 1760-е годы<sup>447</sup>. Однако, С. Дамс отмечает, что «в контексте истории танца Новерр рассматривается как более сильный и стойкий "революционер балета", чем его итальянский современник»<sup>448</sup>.

Плодотворное сотрудничество Анджолони с К. Глюком в Вене, Новерра с Ф. Деллером, И. Родольфом в Штутгарте способствовало приобретению самостоятельности балета как жанра музыкального театра. Однако, помимо Штутгарта и Вены, были и другие города Германии и Австрии, в чьих театрах также наблюдались авангардные устремления в области балетного искусства. Один из них – придворный театр Карла Теодора в Мангейме.

В первой половине XVIII века танец и пантомима принадлежали к развлечениям придворного общества благодаря пантомимным арлекинадам. Содержание арлекинад было взято из комедий-импровизаций: Арлекин – главный герой, благодаря своей дерзости и лукавству, благополучно разрешает все любовные коллизии и прочие приключения. В начале эпохи Карла Теодора арлекинады занимали видное место среди развлечений двора. Например, в 1747 году пантомима «Отмщенная несправедливость» (*L'injustice vengée*) на музыку скрипача Баскони исполнялась придворными в большом зале дворца на

<sup>445</sup> Хазиева Д. З. Музыкальная драматургия балетов Глюка. С. 56.

<sup>446</sup> В публикациях взглядов на теорию балетного искусства Анджолони уступал первенство Новерру с его «Письмами о танце». Среди публикаций Анджолони назовем предисловия к балетам «Дон Жуан» (1761) и «Семирамида» (1765), «Письма к господину Новерру по поводу балетов-пантомим» (1773) и др. – Там же. С. 48.

<sup>447</sup> Там же.

<sup>448</sup> Dahms S. Der konservative Revolutionär: Jean Georges Noverre und die Ballettreform des 18. Jahrhunderts. München: epodium, 2010. S. 12.

праздновании дня рождения супруги курфюрста (11 декабря)<sup>449</sup>. 1748 год, согласно Ф. Вальтеру, был особенно богат постановками арлекинад при мангеймском дворе: «Арлекин-убийца или Полишинель, несчастный влюбленный» (*Arlequin assassin ou Polichinelle amant disgrace*), «Любовь – противник старости или Доктор магии» (*L amour ennemi de la vieillesse ou le docteur magique*), «Рождение Арлекина» (*La naissance Arlequin*)<sup>450</sup>. Автором перечисленных сочинений являлся уже упомянутый Баскони. В дальнейшем музыку к арлекинадам писали придворные музыканты, среди которых гобоист Александр Лебрэн, скрипач Хайманн и даже Хольцбауэр. Последний, например, в 1754 году сочиняет музыку к арлекинаде «Каждому свой черед» (*Chacun a son tour*), которая была исполнена офицерами-гренадерами в день рождения супруги курфюрста<sup>451</sup>. Примечательно, что поначалу участниками арлекинад были сами придворные, слуги и даже некоторые придворные музыканты. Так Ф. Вальтер приводит пример распределения ролей в арлекинаде «Новая бурлескная пантомима – Арлекин, удачливый в любви» (*Nuova burlesca in Pantomima intitolata Arlichino fortunato nell amore*)<sup>452</sup>: Панталоне играл Френцль, Коломбину – придворная танцовщица Магдалена Феличи, Арлекино – Тоески, Пьеро – художник-декоратор Лоренцо Квальо, Бригелла – фаготист Себастиан Хольцбауэр, Ковьело – кларнетист Иоганн Хампель<sup>453</sup>.

Выросший из пантомимных арлекинад балет получил самостоятельное развитие, начиная с момента открытия оперного театра, когда при торжественном показе оперы «Мерида» были представлены балеты «Моряки из свиты Нитети» (*Di Marinari, che hanno acompagnata Niteti*, 1742), «О нимфах, любви и гениях на летательном аппарате» (*Di Ninfe, d Amori, e di Genj, che scendono colla Machina*, 1742) и «Египетские дамы и благородные персы» (*Di Dame Egizie, e Nobili*

<sup>449</sup> *Walter F. Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hofe. S. 168–169.*

<sup>450</sup> *Ibid. S. 169.*

<sup>451</sup> *Ibid. S. 170.*

<sup>452</sup> Как создатель и руководитель значится балетмейстер Феличи, композитор первого акта – скрипач Игнац Френцль, композитор второго акта – скрипач Иоганн Тоески, композитор балета – Кристиан Каннабих.

<sup>453</sup> *Walter F. Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hofe. S. 171.*

Persiani, 1742). Музыка ко всем трем балетам принадлежала А. Тоески. Хореографами выступали Себастиано Сцио и приглашенный балетмейстер польского короля Станислава I Лещинского, Клод Гардель<sup>454</sup>.

Мангеймский двор располагал значительной балетной труппой. Однако, в первое время в балетах, как и в пантомимных арлекинадах, были задействованы не танцоры, а придворные кавалеры и дамы, молодые слуги. В дальнейшем, с 1720-го по 1750-й, такие придворные танцоры-профессионалы, как Поль де Флори, Себастиано Сцио обучили своему искусству многих девушек и юношей из разных мест<sup>455</sup>. В результате первоначально почти исключительно французский балетный ансамбль превратился в последующие годы в немецко-французскую труппу.

Таким образом, с 1753–1754-х годов, замечает Б. Пелкер, в Мангейме речь идет уже о высококлассном, профессиональном балете<sup>456</sup>. Учитывая новое качество балетной труппы, мы полагаем, что можно говорить и о начале нового этапа с 1753 года в развитии мангеймского балета. Ознаменован он еще и чередой событий, вошедших в историю курфпальцкого дома как «тяжба о танцорах»<sup>457</sup>.

В последующие годы лидирующую позицию в придворном балете занял Андре Букетон. В то время, как Новерр в Штутгарте начале 1760-х начал воплощать на деле свои революционные идеи, Букетон работал в привычной колее. Тем не менее, он знал об экспериментах Новерра и, следуя принципам французского коллеги, старался связывать сюжет балета с либретто оперы, в антрактах которой он исполнялся<sup>458</sup>. К примеру, балет «Свадьба Чингисхана и Кандады» (*Les noces de Genis-Kan et de Canzadee*, 1766), поставленный в антракте оперы «Александр в Индии» Майо, уже самим названием отсылает нас к Востоку

<sup>454</sup> Его знаменитый сын Максимилиан Гардель (1741–1787) займет с 1781 года должность балетмейстера в парижской Национальной опере.

<sup>455</sup> *Pelker B. Die kurpfälzische Hofmusik in Mannheim und Schwetzingen (1720–1778). S. 252–253.*

<sup>456</sup> *Ibid. S. 253.*

<sup>457</sup> Так, летом 1753 года в Шветцингене состоялись выступления двух иностранных танцоров – Франсуа Андре Букетона и Луи Огюста Реи. Годом позднее они были ангажированы супругой Карла Теодора, несмотря на возражения и, более того, против воли архиепископа курфюрста Клеменса Огюста фон Виттельсбаха из Кельна, которому оба раньше служили. – *Pelker B. Die kurpfälzische Hofmusik in Mannheim und Schwetzingen (1720–1778). S. 253.*

<sup>458</sup> *Луцкер П.В., Сусидко И.П. Итальянская опера. Ч. III. Опера и драма (рукопись).*

с его экзотикой, с которым связан и сюжет оперы. Однако, как отмечает С. Дамс, Букетон был типичным представителем декоративного дивертисмента, а в его балетах сценические и личные старания сочетались со скудными, условно-схематическими действиями<sup>459</sup>. При этом известно, что изобразительный стиль балетмейстера находил горячую поддержку у публики. Так, во время пребывания в Шветцингене в июле 1763-го Леопольд Моцарт упоминал посещение французской комедии, которая, по его мнению, «была совершенной в плане балета и музыки»<sup>460</sup>.

Успеху балетов Букетона, как и произведениям последующих балетмейстеров, способствовало роскошное оформление постановок. Главным в области декораций был известный в то время театральный архитектор Лоренцо Квальо (1730–1804), который служил при курпфальцском дворе с 1758 года<sup>461</sup>.

Зимой 1769–1770-го Букетон ходатайствовал об отставке и пенсии<sup>462</sup>. На его место в качестве балетмейстера был приглашен Джузеппе Фабиани, который ничем особенным не выделялся.

Кардинальный переворот в области мангеймского балета связан с деятельностью Этьена Лошери (1732–1820). Семейство Лошери, обосновавшееся в Мангейме с 1742 года, представляет собой яркий пример фамильной династии танцоров<sup>463</sup>: Лоран Лошери (отец) значится в архивах французских театров как «актер и танцор», два младших брата – Мишель и Рене, фигурируют как танцоры мангеймской оперы с середины 1750-х годов, также согласно записям того времени в семье были две прима-балерины<sup>464</sup>.

Самым выдающимся был Этьен Лошери. Яркий, молодой, талантливый балетмейстер хотел следовать заложенным Новерром и Анджолини современным

<sup>459</sup> *Dahms S.* Das Mannheimer Ballett im Zeichen der Ballettreform des 18. Jahrhunderts // Die Mannheimer Hofkapelle im Zeitalter Carl Theodors / hrsg. von Ludwig Finscher. Mit Beitr. von Gabriele Busch-Salmen. 1. Aufl. Mannheim: Palatium-Verl. im J-und-J-Verl., 1992. S. 134.

<sup>460</sup> Письмо от 19 июля 1763 года – S. 80.

<sup>461</sup> *Dahms S.* Etienne Lauchery, der Zeitgenosse Noverres. S. 153

<sup>462</sup> *Pelker B.* Die kurpfälzische Hofmusik in Mannheim und Schwetzingen (1720–1778). S. 254.

<sup>463</sup> Как и в сфере придворной музыки, в мангеймском балете были фамильные династии – Буде, Бруннер, Данци, Димлер, Дюбулаи, Фальгара, Жерве, Лошери, Сартори и другие. – *Ibid.* S. 256.

<sup>464</sup> *Dahms S.* Etienne Lauchery, der Zeitgenosse Noverres. S. 147–148.

тенденциям в области балета, однако при консерваторе Букетоне это было сделать невозможно. Поэтому Этьен Лошери покинул начатую с 1756 года службу на посту мэтра танца и перебрался в 1764 году ко двору ландграфа Фридриха II Гессен-Кассельского<sup>465</sup>.

За восемь лет службы при кассельском дворе Лошери осуществил многократные постановки 53 балетов<sup>466</sup>. Особым везением для балетмейстера стала возможность работать с главными композиторами Новерра в Штутгарте – Деллером и Родольфом. Так, С. Дамс особо отмечает совместную работу Лошери-Деллера над героическим балетом «Орфей и Эвридика», который Лошери в сравнении с Новерром увеличил на один акт – «Свадьба Орфея и Эвридики»: в этом, как и в других примерах – перестановка сцен, изменение рисунка персонажей, проявилось стремление Лошери к самобытности<sup>467</sup>. Примечательно, что, даже находясь в Касселе, балетмейстер все равно поддерживал отношения с мангеймскими композиторами К. Каннабихом, К.Й. Тоески. Оба создали для Лошери не менее 13 композиций для постановки балетов в Касселе<sup>468</sup>. На наш взгляд, это одно из доказательств того, что композиторский стиль мангеймцев был близок новой разновидности балета.

В 1772 году Лошери вернулся на службу к мангеймскому двору. Заняв пост директора Академии танцев, основанной в Мангейме еще Букетоном, и став главным балетмейстером двора, Лошери получил возможность продолжать свои эксперименты в области драматизации балета, начатые еще в Касселе. Более того, на сцене Мангейма Лошери периодически ставил балеты, созданные в Касселе – к примеру, в 1775 году был поставлен балет-пантомима «Воображаемый соперник или каверзы любви» (*Le rival imaginaire ou Le depot amoureux*) с музыкой Деллера.

В Мангейме в распоряжении балетмейстера оказалась труппа, состоящая из 50 профессиональных танцоров<sup>469</sup>. Их содержание обходилось мангеймскому

---

<sup>465</sup> *Ibid.* S. 151.

<sup>466</sup> *Ibid.*

<sup>467</sup> *Ibid.*

<sup>468</sup> *Ibid.*

<sup>469</sup> *Walter F. Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hofe.* S. 160.

двору в немалые суммы: в одном из рескриптов придворной палаты от 31 марта 1775-го значится, что на расходы балетной труппы на текущий год было выделено 20 тысяч флоринов ежемесячно<sup>470</sup>. Ф. Вальтер называет денежную единицу «флорин», однако, в Германии она именовалась «гульденом». Заработная плата танцоров и балетмейстеров к этому времени значительно увеличилась в сравнении с ее показателями в середине века. Так, если в 1745 году такие танцоры и балетмейстеры, как де Флори и Сцио получали по 600 флоринов, то в 1776 году руководитель балета получал 2 500 флоринов, а первый танцор Легран – 1 900 флоринов<sup>471</sup>.

Творческий диапазон Лошери был широк. Особенно излюбленным у него был жанр героического балета, основанный на материалах античных мифов – «Руджеро на острове Альцины» (*Roger dans l'isle d Alcine*, 1772) с музыкой К.Й. Тоески, «Ахилл, uznанный Улиссом на острове Скирос» (*Achille reconnu par Ulysse dans l'isle de Scyros*, 1774) с музыкой К. Каннабиха и др. Такой выбор сюжета оправдан тенденциями времени. Так, Новерр писал, что «в поэзии и мифологии балетмейстер черпает великолепные сюжеты, рисунок коих в большинстве случаев уже готов: ему остается только наложить краски и светотени»<sup>472</sup>. Примечательно, что многие сюжеты балетов Лошери аналогичны сочинениям Новерра. Так, еще в 1760-е годы в Штутгарте французский балетмейстер осуществил постановки ряда трагических балетов, среди них – «Смерть Геркулеса» (*La mort d'Hercule*, 1762), «Медея и Ясон» (1763). Постановки с аналогичными названиями были осуществлены Лошери в 1772 году. Однако, в отличие от сочинений Новерра, в большинстве героических балетов Лошери трагическое развитие в конце концов приходит к счастливому концу.

К отличиям между французским и мангеймским балетмейстерами следует отнести и их отношение к связи между оперой и балетом. Если Новерр ратовал в

---

<sup>470</sup> *Ibid.*

<sup>471</sup> *Ibid.*

<sup>472</sup> *Новерр Ж. Ж. Письма о танце. С. 135.*

своих «Письмах о танце» за то, чтобы сюжетная линия балета находилась в тесной связи с содержанием оперы, то в балетах при мангеймском дворе, поставленными как предшественниками Лошери, так и им самим, это правило работало не всегда. В 1770-е годы не редкостью было, чтобы серьезный, героический балет сопровождал комическую оперу. К примеру, в январе 1770 года вместе с комической оперой (*dramma giocoso*) «Любимая всеми» (*L'amante di tutte*) Б. Галуппи был поставлен героический балет «Амур и Психея» Фабиани. Аналогично 22 ноября 1772 года в антракте комической оперы «Венецианская ярмарка» (*La fiera di Venecia*) А. Сальери был поставлен героико-трагический балет «Смерть Геркулеса» Лошери (на музыку различных композиторов). Однако, в случае с постановками балетов в антрактах опер *seria* дело обстояло иначе: жанр балета и оперы соотносились друг с другом. Так, 5 января 1772 года с премьерой оперы «Фемистокл» И.К. Баха давались два балета Лошери – «Руджеро на острове Альцины» на музыку К.Й. Тоески и «Медея и Ясон» с музыкой Каннабиха. В антрактах оперы «Луций Сулла» И.К. Баха 5 ноября 1775 звучали «Ацис и Галатея» (*Acis et Galatea*) Тоески и «Ахилл, uznанный Улиссом на острове Скирос»<sup>473</sup> Каннабиха, оба балета в постановке Лошери. С другими примерами можно ознакомиться в *Приложении Е*.

Помимо героического балета, Лошери обращался к пасторальному, среди его постановок в этом жанре назовем – «Весенний праздник или любовь Дафниса и Хлои» (*La fete printanniere, ou Les amours de Daphnis et de Philis*, 1772) с музыкой К. Тоески, «Под защитой любви» (*Les Amans protégés par l'Amour*, 1774) с музыкой Каннабиха и др.

Еще одно направление в творчестве Лошери – жанр балетной пантомимы. «Праздник в кассельской деревне» (*La foire de village hessoise*, 1772), «Морской праздник или непредвиденная встреча» (*La Fete Marine ou La Rencontre imprevu*, 1774), «На руку любви или двойной брак» (*Les incidents favorable a l'amour ou Le double mariage*, 1776) – все три на музыку Каннабиха, лишь часть поставленных

---

<sup>473</sup> Премьера балета «Ахилл, uznанный Улиссом на острове Скирос» состоялась еще в 1774 году. Он был поставлен в антракте оперы «Эдимион» (*L'Endimione*) И.К. Баха.

при дворе балетных пантомим. При этом, «Праздник в кассельской деревне», поставленный с оперой «Крестьянка во дворце» (*La contadina in corte*) Саккини заслуживает особого упоминания. Обратившись к данным из труда Ф. Вальтера<sup>474</sup>, осветим сюжет балета.

В центре – ярмарка в деревне близ Марбурга. Как свойственно ярмарочной жизни, здесь царит всеобщее оживление. Появляется хозяин деревни – барон с семьей, делает покупки, а затем решает направиться в корчму выпить. С этого момента в сюжете начинаются бесконечные потасовки, перебранки, сменяющие друг друга. Сначала хозяева двух заведений спорят, кто будет принимать у себя барона. После того, как жена одного из них убедила барона остановить свой выбор на заведении своего мужа, начинается потасовка между женами и хозяевами. Появляется учитель детей барона, который хочет разнять ссорящихся и попадает в центр потасовки. Он зовет на помощь сельского старосту, но тому не удается помочь. Ссора разгорается, так как в нее вмешиваются другие жители деревни. Тут появляется барон и восстанавливает мир. Новый конфликт на ярмарке связан с появлением солдат, которым необходимо разместиться в деревне. Все жители убегают от них. Капитан, руководящий солдатами, велит позвать старосту, тот является в шляпе на голове и трубкой во рту. Офицер сбивает его шляпу с головы, выхватывает трубку изо рта и приказывает пойти домой и одеться надлежащим образом. Староста уходит, но решает отомстить при первой же возможности. Барон, который появляется снова со своей семьей, узнает в капитане своего зятя и приглашает его в замок. Староста раздает солдатам талоны на поселение и ссорится с сержантом, гордо отклонив его дружески предложенную флягу с вином. Крестьяне и крестьянки танцуют с солдатами. Сержант приглашает жену старосты на танец, и тот грубо обходится с ним. Возникает новая потасовка. Скандал прекращают появившиеся барон с капитаном. Призывают старосту, который спрятался у мельника. Капитан хочет его тут же наказать по всей строгости, но, благодаря заступничеству жителей деревни, а также дочери барона, конфликт завершается миром.

Берни, который лично присутствовал на постановке этого балета 9 августа 1772 года в Шветцингене, назвал его «самым забавным, какие мне доводилось видеть»<sup>475</sup>. Танцевальная комедия – типичный пример предпочтения балетмейстеров того времени. Так, и Новерр в середине 1750-х годов увлекался такой разновидностью балета – например, его «Фламандские увеселения» (*Les Rejouissances Flammandes*, 1755). Характерным для этого типа балета были постоянно меняющиеся изображения, живых картин<sup>476</sup>, тем самым достигалось разнообразие, которое по мнению Новерра являлось «одной из существенных частей балета; события и картины, им вызываемые, должны быстро следовать

<sup>474</sup> *Walter F.* Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hofe. S. 166–167.

<sup>475</sup> Берни Ч. Музыкальные путешествия. С. 48.

<sup>476</sup> *Dahms S.* Etienne Lauchery, der Zeitgenosse Noverres. S. 153.



друг за другом»<sup>477</sup>. В случае с балетом «Праздник в кассельской деревне» Лошери – это ярмарочные сцены с танцами, потасовками, маршами солдат и т.п.

Примечательно, что, вероятно, для достижения максимальной реалистичности в представлении было задействовано большое количество участников. Согласно данным Берни, «на сцене одновременно находилось свыше ста человек»<sup>478</sup>. «Праздник в кассельской деревне» – не единственный пример привлечения немалого количества танцоров. Так, к примеру, в 1766 году в героическом балете «Марс и Венера» (Mars et Venus) Букетона с музыкой К. Тоески участвовали 86 танцоров<sup>479</sup>.

К сожалению, от балета «Праздник в кассельской деревне» Лошери, как и от многих других, сохранился только либретто-сценарий. Современная исследовательница С. Дамс, сравнив разные либретто-сценарии Лошери с произведениями обоих реформаторов балета Новерра и Анджелини, пришла к выводу, что мангеймский балетмейстер выглядит наравне с ними, особенно, что касается драматургии, ведения сюжета и выбора материала<sup>480</sup>. Так, Лошери еще до Новерра применял деление на акты и сцены так, как принято в драматургической пьесе или оперном либретто, что на тот момент делал только Анджелини<sup>481</sup>.

Немаловажным для процветания балетов Лошери стоит признать симбиоз нового стиля в балете и мангеймского музыкального стиля. Новые формы сценического представления нуждались в музыке, которая бы гармонировала с языком движений, иными словами, им нужна была «говорящая» музыка. Мангеймский инструментальный стиль со своими мангеймскими манерами, взрослыми на театральной почве, идеально подходил для реализации новых балетных концепций.

<sup>477</sup> Новерр Ж. Ж. Письма о танце. С. 159.

<sup>478</sup> Берни Ч. Музыкальные путешествия. С. 48.

<sup>479</sup> Walter F. Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hofe. S. 162.

<sup>480</sup> Dahms S. Etienne Lauchery, der Zeitgenosse Noverres. S. 153.

<sup>481</sup> Ibid.

К тому же, стоит помнить о высоком уровне музыкантов мангеймской капеллы, расширяющем возможности для драматизации в произведении. Так, мастерство и виртуозность И. Вендлинга, играющего на флейте, способствовали активному участию инструмента в драматическом действии. К примеру, во втором номере балета «Медея и Ясон» Каннабих пишет на фоне аккомпанемента струнных технически непростое соло флейты (рис. 50), в котором в 10 такте передает инструменту широкий драматический ход от *d* первой октавы до *f* третьей октавы.

The image shows a musical score for the flute solo in Act 2 of 'Medea and Jason' by Christian Cannabich. The score is in G major and 3/4 time, marked 'Andante moderato'. It features a flute part with trills and a wide intervallic leap, accompanied by strings (Violino I, Violino II, Viola, Cello, Bass) playing a pizzicato accompaniment.

Рис. 50. К. Каннабих «Медея и Ясон», № 2, тт. 1–5

Или, например, нисходящий ход флейт вместе с контрастной динамикой и не часто используемой в XVIII веке тональностью *es-moll* в пятом номере балета «Путешествие Геркулеса» (1777) Каннабиха изображает спуск главного героя в ад (рис. 51).

Molto largo

2 Flauti

2 Oboi

2 Clarinetti

2 Fagotti

Violini I

Violini II  
Viole

Bassi

*ffp*

*ffp*

*ffp*

*p*

*ff*

*p*

*p*

*ff*

*p*

Рис. 51. К. Каннабих «Путешествие Геркулеса», № 5, тт. 1–3

С мангеймскими балетами был непосредственно знаком и Моцарт. Присутствовав на премьере оперы «Гюнтер фон Шварцбург» Хольцбауэра, он мог видеть и балет Лошери. Однако каких-либо заметок в письме отцу по этому поводу Моцарт не оставил. Тем не менее, прямой контакт с музыкальным материалом балетов у него был. По традиции того времени в Мангейме издавались аранжировки балетов для широкой публики для домашнего музицирования. Моцарт во время своего пребывания в Пфальце помогал Каннабиху в переложении балетов для исполнения на клавире, о чем он писал своему отцу 6 декабря 1777-го: «есть еще одно небольшое дело <...>, а именно, он собирается издать сборник своих балетов, но в клавирном исполнении. И он должен так преподнести материал, чтобы тот получился хорошим и легким. Для этого <...> я ему и нужен...»<sup>482</sup>. Мангеймский издатель Михаэль Гетц, в 1770-е

<sup>482</sup> Письмо от 6 декабря 1777 г. – BriefeGA II. S. 170.

годы, выпустил по меньшей мере шесть сборников с композициями к балетам Лошери<sup>483</sup>. Отметим, что и с самим Лошери Моцарт был лично знаком, о чем свидетельствует его письмо, в котором он сообщает отцу о том, что у него есть возможность съездить в Париж «в компании с Вендлингом, Раамом и балетмейстером Лошери»<sup>484</sup>.

Подытожим вышесказанное о балете в Мангейме. В 1770-е годы, в период расцвета мангеймской музыкальной культуры, здесь обнаруживается связь с новыми тенденциями в развитии балета, заложенными Новерром. Главным реформатором балета в столице Пфальца был Этьен Лошери. Именно в его творчестве были осуществлены постановки действенного балета. Безусловно, в большей степени успех балетных новинок обязан мангеймскому музыкальному стилю с его выразительной, «говорящей» музыкой, превосходно сочетавшейся с новой разновидностью балета. К тому же в распоряжении балетмейстера был прославленный оркестр со своим высочайшим уровнем и развитыми оркестровыми эффектами.

---

<sup>483</sup> *Dahms S. Etienne Lauchery, der Zeitgenosse Noverres. S. 154.*

<sup>484</sup> Письмо от 3 декабря 1777 г. – *BriefeGA II. S. 162.*

## Глава 4. Церковная музыка

Церковная музыка всегда была важной составляющей жизни мангеймского двора. Как уже говорилось в первой главе, к моменту правления Карла Теодора из династии Зульцбахов его католический двор был «окружен» разными конфессиями. В 1685 году с приходом к власти правителей династии Нойбургов, католицизм вновь стал религией пфальцского двора. Необходимо было привлечь как можно большее число мангеймцев к католической религии, впечатлить их ее величием и мощью. В этом процессе значимую роль сыграла иезуитская церковь. И Карл Филипп, и впоследствии Карл Теодор щедро дотировали иезуитский орден<sup>485</sup>.

### § 4.1. Церковные службы при дворе

Церковные службы для представителей двора до 1731 года проходили в городской церкви, расположенной на рыночной площади вблизи от резиденции курфюрста<sup>486</sup>. Помимо ложи, в которой располагался курфюрст (Dero Oratorium), а также расположенных слева и справа лож для министров и свиты супруги курфюрста<sup>487</sup>, в этой церкви в первой половине 1720-х годов было построено сооружение, также похожее на ложу (Oratorium) – место, где располагались музыканты во время богослужения. В дальнейшем, как отмечает Б. Пелкер, «местом придворных богослужений в Мангейме была часовня в западном крыле замка, а не иезуитская церковь, которая, хоть и была указана в календарях как придворная, оставалась, в первую очередь, монастырским храмом»<sup>488</sup>.

<sup>485</sup> *Theil J.* ... unter Abfeuerung der Kanonen: Gottesdienste, Kirchenfeste und Kirchenmusik in der Mannheimer Hofkapelle nach dem Kurpfälzischen Hof- und Staatskalender. Norderstedt: Books on Demand GmbH, 2008. S. 73.

<sup>486</sup> *Reutter J.* Die Kirchenmusik am Mannheimer Hof // Die Mannheimer Hofkapelle im Zeitalter Carl Theodors я hrsg. von Ludwig Finscher. Mit Beitr. von Gabriele Busch-Salmen. 1. Aufl. Mannheim: Palatium-Verl. im J-und-J-Verl., 1992. S. 98.

<sup>487</sup> *Theil J.* ... unter Abfeuerung der Kanonen. S. 44.

<sup>488</sup> *Pelker B.* Die kurpfälzische Hofmusik in Mannheim und Schwetzingen (1720–1778). S. 238.

Участие двора в церковной жизни было четко регламентировано по церковному календарю, в котором праздники имели свою иерархию. Первостепенными из них, так называемыми «обязательными» или «предписанными праздниками» считались Рождество, Пасха, Троица, День Трех волхвов<sup>489</sup>, Сретенье, Вознесение Христа, первое воскресенье после троицына дня<sup>490</sup>. Они сопровождались двумя службами: в 11 часов утра пелась месса, а в 17 – вечерня<sup>491</sup>. В другой «предписанный праздник» – в день Всех Святых (1 ноября) вечерня заменялась «всенощной поминовения»<sup>492</sup>, при этом весь двор присутствовал в траурных одеяниях – незаменимом атрибуте во время значимых литургических событий года. Кроме упомянутых праздников, двумя музыкальными богослужениями отмечались также Новый год и День освящения дворцовой часовни<sup>493</sup>, в связи с чем мы можем предположить, что эти праздники также были ключевыми для мангеймского двора, хоть они и не входят в ряд первостепенных для католической церкви.

Важнейшим литургическим событием также была Страстная Седмица: она начиналась музыкальной службой в Вербное воскресенье и заканчивалась празднованием воскресения в страстную субботу. Одним из ее музыкальных апогеев были заупокойные песнопения – *Tenebrae*<sup>494</sup>, на которых звучал плач

---

<sup>489</sup> День трех волхвов или Трех Королей – празднуется в ряде католических стран (Германия, Австрия, Швейцария, Испания и др.) 6 января, т.е. на 12 день после Рождества. В основе праздника лежит библейский сюжет из Нового Завета: история о путешествии трех королей-волхвов – Каспара, Мельхиора и Бальтазара – за звездой Вифлеема, указанной им ангельским хором, к месту рождения Иисуса Христа.

<sup>490</sup> *Reutter J.* Die Kirchenmusik am Mannheimer Hof. S. 100.

<sup>491</sup> Немецкая Вечерня («*Deutsche Vesper*») – один из видов немецких католических служб, наряду с немецкой мессой и немецким реквиемом. Жанр немецкой вечерни был популярен. Католическая вечерня состоит из таких частей как вступительные молитвы, пять псалмов (*psalmi*) с пятью антифонами (*antiphonae*), большой респонсорий (*responsorium prolixum*), гимн (*hymnus*), малый стих (*versiculum*), песнь Богородицы (*Magnificat*) с антифоном. – *Паламарчук Е.Н.* Жанр немецкой католической мессы в музыкальной культуре Австрии и Германии конца XVIII- первой трети XIX в. // Вестник ПСТГУ. Серия V. Вопросы истории и теории христианского искусства. Вып. 3 (6), 2011. С. 139–140.

<sup>492</sup> *Pelker B.* Zur Struktur des Musiklebens. S. 30.

<sup>493</sup> *Reutter J.* Die Kirchenmusik am Mannheimer Hof. S. 100.

<sup>494</sup> *Tenebrae* (Темная Утреня) – в католической религии так обозначали службы, совершаемые поздним вечером накануне, или ночью, или совсем ранним утром в три последние дня Страстной недели. Свое название эти службы получили в связи с ритуалом, происходящим на них – «по ходу службы внутреннее пространство храма постепенно погружается во тьму, так что заключительная ее часть происходит в полной темноте». – *Сахаров П.* Пасха Страстей и Воскресения. Страстная пятница: парадокс Креста [Электронный ресурс] URL: <http://www.taday.ru/text/974393.html> (дата обращения: 13.12.2017).

пророка Иеремии. Кроме того, к страстной пятнице приурочивали постановку оратории, которая исполнялась в придворной капелле с 20.00 до 21.00 (таблица 6)<sup>495</sup>.

Таблица 6. Постановки ораторий к страстной пятнице в дворцовой капелле в Мангейме<sup>496</sup>

Год	Название оратории	Автор либретто	Композитор
1745	Иоас, царь Иудейский ( <i>Gioas Re di Giuda</i> )	Пьетро Метастазιο	Карло Груа (?)
8.04.1746	Священная миссия ( <i>La missione sacerdotale</i> )	Лоренцо Санторини	Карло Груа
12.04.1748	Обретение Креста Иисуса Христа, Спасителя нашего ( <i>La deposizione dalla Croce di Gesù) Cristo, Salvador nostro</i>	Джованни Клаудио Пасквини	Франц Ксавер Рихтер
4.04.1749	Чудесное дитя ( <i>Il figliuol' prodigo</i> )	Джованни Клаудио Пасквини	Карло Груа
27.03.1750	Святая Елена у Голгофы ( <i>Sant' Elena al Calvario</i> )	Пьетро Метастазιο	Карло Груа
20.04.1753	Обращение Св. Августина ( <i>La conversione di S. Agostino</i> )	Курфюрстина Мария Антония фон Саксен	Иоганн Адольф Хассе
12.04.1754	Страсти по Иисусу Христу ( <i>La Passione di Gesù Cristo</i> )	Пьетро Метастазιο	Игнац Хольцбауэр
8.04.1757	Исаак ( <i>Isacco</i> )	Пьетро Метастазιο	Игнац Хольцбауэр
24.03.1758	Навуходоносор ( <i>Nabucadonosore</i> )	(?)	(?)
4.04.1760	Освобожденная Бетулия ( <i>Betulia liberata</i> )	Пьетро Метастазιο	Игнац Хольцбауэр
20.03.1761	Неопалимая Купина Моисея ( <i>Il Roveto di Mosè</i> )	Джоаккино Пицци	Георг Кристоф Вагензайль

<sup>495</sup> Pelker B. Zur Struktur des Musiklebens. S. 30.

<sup>496</sup> Таблица приведена в: Pelker B. Die kurpfälzische Hofmusik in Mannheim und Schwetzingen (1720–1778). S. 264–265.

Год	Название оратории	Автор либретто	Композитор
9.04.1762	Иевфай ( <i>Gieffe</i> )	Маттиа Вераци	Помпео Салес
1.04.1763	Иоас, царь Иудейский ( <i>Gioas Re di Giuda</i> )	Пьетро Метастазιο	Иоганнес Ричель
20.04.1764	Иоас, царь Иудейский ( <i>Gioas Re di Giuda</i> )	Пьетро Метастазιο	Иоганнес Ричель
5.04.1765	Соломоново решение ( <i>Il Giudizio di Salomone</i> )	Маттиа Вераци	Игнац Хольцбауэр
28.03.1766	Соломоново решение ( <i>Il Giudizio di Salomone</i> )	Маттиа Вераци	Игнац Хольцбауэр
17.04.1767	Иоас, царь Иудейский ( <i>Gioas Re di Giuda</i> )	Пьетро Метастазιο	Иоганнес Ричель
1.04.1768	Пилигримы ( <i>I Pellegrini</i> )	Стефано Бенедетто Паллавичино	Иоганн Адольф Хассе
24.03.1769	Пилигримы ( <i>I Pellegrini</i> )	Стефано Бенедетто Паллавичино	Иоганн Адольф Хассе
1.04.1774	Освобожденная Бетулия ( <i>Betulia liberate</i> )	Пьетро Метастазιο	Игнац Хольцбауэр

Ниже по иерархии располагались такие праздники, как Благовещение (25 марта), вторники Пасхи и Троицы, Непорочное зачатие Пресвятой Богородицы (8 декабря), а также памятные дни святых – Франциска Ксаверия (3 декабря), Игнатиуса Лойолы (31 июля) и др.<sup>497</sup>. Они проходили аналогично обязательным праздникам с исполнением церковной мессы. Что касается остальных церковных праздников, то они ограничивались простыми заутренями и вечерней молитвой<sup>498</sup>.

Помимо богослужений во время церковных праздников, торжественные службы в церкви были также обязательной частью празднования дней рождения и именин курфюрста и его супруги (17 января, 4 и 19 ноября, 10 декабря)<sup>499</sup>. Личные даты правящей четы праздновались «с особой пышностью: церковь полна цветов, зажженных свечей и соответствующих украшений. Служители облачены в

<sup>497</sup> Reutter J. Die Kirchenmusik am Mannheimer Hof. S. 100.

<sup>498</sup> Ibid. S.101.

<sup>499</sup> Ibid. S. 103.



дорогие праздничные одежды, присутствует вся знать и весь клир, стоит почетный караул...»<sup>500</sup>.

Церковные службы в Мангейме за время правления Карла Теодора претерпели ряд изменений. В 1748 году при дворе был впервые издан «Курпфальцский придворный и государственный календарь» (Chur= Pfälzischen Hoff= und Staats=Calenders)<sup>501</sup>. Его главной задачей было официально информировать общество обо всех придворных и церковных праздниках, а также о сопутствующих им церемониях. В начале календаря давались общие примечания<sup>502</sup>. Вот некоторые из них:

*«1. По воскресным и праздничным дням в 10 часов утра<sup>503</sup> читается проповедь, а затем проходит служба с музыкой. Вечером в половине шестого до и после молитвы–благословения поется литания пресвятой деве Марии в музыкальном сопровождении.*

*2. Этот же порядок сохраняется и по субботам, с той разницей, что литания не поется, а читается.*

*3. Если же их светлость находятся в замке Шветцингена, в воскресные и праздничные дни в 10.30 читается проповедь, а затем служитя месса. Вечером обычный порядок, но все проходит без музыкального сопровождения»<sup>504</sup>.*

Остановимся подробнее на этих примечаниях. Во-первых, как отмечают Эдвард Шмитт, Йоханнес Тайл, главным в церковных службах по воскресным и праздничным дням была именно утренняя литургия, следующая за проповедью<sup>505</sup>.

Во-вторых, во время проведения церковных служб в Мангейме, в отличие от служб в Шветцингене<sup>506</sup>, музыкальное сопровождение было обязательным. Под

<sup>500</sup> Schmitt E. Die kurpfälzische Kirchenmusik im 18. Jahrhundert: diss. Heidelberg, 1958. S. 51.

<sup>501</sup> Theil J. ... unter Abfeuerung der Kanonen. S. 14.

<sup>502</sup> Примечания фиксировали те моменты в церковных службах, которые повторялись на протяжении года.

<sup>503</sup> Начиная с 1759 года время служб изменилось: утром - в 10.30 вместо 10.00, вечером – в 16.30 вместо 17.30. С 1771 года утренняя проповедь начиналась в 10.15. – Theil J. ... unter Abfeuerung der Kanonen. S. 73.

<sup>504</sup> Цит. по: Ibid. S. 15.

<sup>505</sup> Schmitt E. Die Kurpfälzische Kirchenmusik im 18. Jahrhundert. S. 51. ; Theil J. ... unter Abfeuerung der Kanonen. S. 32.

<sup>506</sup> В Шветцингене церковные службы проводились (по всем известным донине архивным источникам) без музыкального сопровождения. – Pelker B. Zur Struktur des Musiklebens. S. 31.

музыкальным сопровождением подразумевалось «исполнение концертных церковных композиций, которые требовали участия всего состава придворных музыкантов (инструменталистов и певцов)»<sup>507</sup>. Отсюда можно сделать вывод, что дворцовая церковь была тем местом, где горожане каждое воскресенье и в праздник могли насладиться игрой прославленного мангеймского оркестра.

Церковные службы с музыкой при мангеймском дворе имели ряд особенностей. Одной из них было отсутствие раздела *Benedictus* («Песнь Захарии») – вместо него играл орган<sup>508</sup>. Об этой характерной черте церковных служб высказывался Георг Йозеф Фоглер, который писал, что она свойственна была не только для Мангейма, но и для Мюнхена, и свои корни берет от распоряжения предшественника Карла Теодора – курфюрста Карла Филиппа<sup>509</sup>.

Постоянное органное сопровождение также было характерно для служб при мангеймском дворе. От этой сложившейся традиции отходили только по важным датам на придворных торжествах: вместо органной игры пелся *Te Deum laudamus*<sup>510</sup>. Моцарт, посетив торжественную мессу в субботу Всех Святых, писал: «У них два органиста, из-за которых только стоит съездить в Мангейм... органист тут должен играть все время»<sup>511</sup>. При этом качество игры самих органистов, он критиковал: «У меня была возможность послушать их, сначала второго, потом первого: один хуже другого, а вместе, думаю, они бы еще хуже сыграли»<sup>512</sup>. Негативный отзыв был также дан Моцартом и прославленному импровизатору на органе аббату Фоглеру: «Он, скажем так, не более чем фокусник. Как только он хочет сыграть что-либо величественное, то впадает в сухой тон, и ты порядком радуешься, что ему становится скучно и потому это длится недолго. И что же из того получается? – Непонятная болтовня»<sup>513</sup>. Впрочем, такую оценку, скорее, можно объяснить личной неприязнью Моцарта,

---

<sup>507</sup> *Ibid.* S. 30.

<sup>508</sup> *Ibid.*

<sup>509</sup> Цит. по: *Theil J.* ... unter Abfeuerung der Kanonen. S. 35.

<sup>510</sup> *Pelker B.* Zur Struktur des Musiklebens. S. 30.

<sup>511</sup> Письмо от 4 ноября 1777 г. – *BriefeGA II.* S. 102.

<sup>512</sup> *Ibid.*

<sup>513</sup> Письмо от 18 декабря 1777 г. – *BriefeGA II.* S. 197.

чем профессиональными качествами Фоглера, который был известнейшим органистом своего времени. Шубарт в одном из писем к аббату подчеркивал его достоинства в этой сфере: «Органист должен, как и Вы, понимать суть сочинения, должен держать в голове и руках как можно более полно гармонические связи, систолу и диастолу, движения тона назад и вперед, каждый гармонический отлив и прилив, полный тайны <...>. Радуйте мир магией своей игры на органе и на рояле, и, если дилетанты и невежи завидуют Вам и хулят Ваши лавры, они не смогут этим унижить Ваш гений»<sup>514</sup>. Как мы видим, Шубарт особо отмечает высочайший уровень Фоглера – уровень, на который необходимо равняться органистам-современникам.

Отдельного внимания заслуживают органы, которые в то время имелись в распоряжении мангеймского двора. Они были во всех отношениях отличными инструментами, о чем писали многие современники. Так, например, Моцарт отметил, что «орган, который был опробован сегодня в лютеранской церкви, очень хорош, как при полном звучании, так и в отдельных регистрах»<sup>515</sup>. Более восторженный отзыв об одном из мангеймских органов оставил Шубарт, которому представилась возможность поиграть на инструменте. Он писал: «Нигде не встречал я большего подобия и чистоты человеческого голоса, чем на этом органе. Регистры прекрасно сочетаются друг с другом, педаль обладает силой и полнотой»<sup>516</sup>.

Начиная с первых лет правления Карла Теодора, церковная музыка имела большое значение в жизни мангеймского двора. Но с середины 50-х годов XVIII века здесь можно наблюдать сокращение музыкальных служб. Карл Теодор значительно ограничил церковный календарь. С 1755-го больше не справлялся День освящения часовни, с 1759-го перестают упоминаться воскресенье и понедельник Великого поста<sup>517</sup>. Кроме того, с 1759 года, литания Пресвятой Деве

<sup>514</sup> *Schubart Ch.Fr.D. An Vogler // Musicalische rhapsodien. Stuttgart: Herzoglichen Hohen Carlsfchule, 1786. Bd. 2. S. 1.*

<sup>515</sup> Письмо от 18 декабря 1777 г. – *BriefeGA II. S. 197.*

<sup>516</sup> Цит. по: *Walter F. Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hofe. S. 195.*

<sup>517</sup> *Pelker B. Zur Struktur des Musiklebens. S. 31.*

Марии стала читаться<sup>518</sup>, т.е. по сути произошел отказ от музыкального сопровождения на вечерних службах. Карл Теодор также исключил из церковного календаря семейные праздники курфюрстов.

Главной причиной такого сокращения послужило активное распространение во второй половине XVIII века просветительских идей. Сходные процессы происходили и в ближайшей к Пфальцу Австрийской империи. Так, например, Т.С. Коваленко приводит следующие данные, согласно которым за время правления Марии Терезии и Иосифа II<sup>519</sup> «были упразднены до 700–800 монастырей, число монашествующих сокращено с 65-ти тыс. до 27-ми тыс., в 1773 г. была запрещена деятельность иезуитского ордена, количество церковных праздников сокращено по крайней мере на треть, ограничены случаи использования колокольного звона в богослужении»<sup>520</sup>. Все эти действия правителей проходили в духе просветительского абсолютизма, среди основных задач которого была секуляризация общественной жизни.

Между процессами, происходившими в Австрийской империи и Мангейме, существовало главное отличие, о чем еще Моцарт писал отцу (письмо от 4 ноября 1777 г.)<sup>521</sup>. В Мангейме не очень была заметна тенденция к сокращению музыкального участия в литургиях, по сравнению с Зальцбургом. Изменения в придворном календаре оказали большое влияние на церковную музыку лишь в области музыкального репертуара: стали востребованы преимущественно *Missa solemnis* (с трубами и литаврами), *Missa brevis*, *Te Deum*, *Oratorium*, композиции к траурным всенощным, *Miserere* и инструментальная музыка (например, пасторальные симфонии)<sup>522</sup>.

<sup>518</sup> *Ibid.* S. 30.

<sup>519</sup> По отношению к внутренней политике Иосифа II, а также его матери Марии Терезии, императрицы Священной Римской империи (1740–1765), а затем и соправительницы Иосифа II (1765–1780), традиционно употребляется понятие «йозефизм» или «йозефинистские реформы». – Коваленко Т.С. Духовные сочинения Михаэля Гайдна и церковная музыка Зальцбурга его времени // Вестник ПСТГУ. V: Музыкальное искусство христианского мира. 1(3), 2008. С. 69.

<sup>520</sup> Там же. С. 70.

<sup>521</sup> Письмо от 4 ноября 1777 г. – BriefeGA II. S. 100–101.

<sup>522</sup> Pelker B. Zur Struktur des Musiklebens. S. 32.

Несмотря на все ограничения, введенные Карлом Теодором, церковная музыка имела большой и разнообразный репертуар и вплоть до последних лет его правления в Мангейме была так же популярна при дворе, как опера и инструментальная музыка. Такой вывод нам позволяют сделать в первую очередь воспоминания современников. Так, Кристоф Мартин Виланд в 1777 году писал: «Я скорее лишусь пары пальцев, чем присутствия на мессе в церкви при мангеймском дворе, это для меня праздник, лучше всяких праздников и опер»<sup>523</sup>.

Во-вторых, о том, что церковные службы составляли важную часть музыкальной жизни Мангейма, наглядно говорит список сочинений мангеймских композиторов (таблица 7). Разнообразие жанров и, конечно, в целом количество духовных произведений в творческом наследии мангеймских композиторов обеспечили церковной музыке прочное место в музыкальной жизни двора.

Таблица 7. Сочинения для церкви в творчестве мангеймских композиторов<sup>524</sup>

Композитор	Жанры
И.Г. фон Вильдерер	10 мотетов (Modulationi Sacre), месса g-moll, оратории (среди которых, написанная в Мангейме «Триумф Плачидо» (Il Trionfo di Placido), Laudate pueri Dominum, мотет Custodi me Domine и др.
К. Груа	Мессы, оратории <sup>525</sup> – «Чудесное дитя» (Il figliuol' prodigo), «Святая Елена у Голгофы» (Sant' Elena al Calvario) и др., псалмы и др.
И. Ричель	6 месс, 8 соло–мотетов, псалмы, Salve Regina, Te Deum, пасхальные песнопения, оратория «Иоас, царь Иудейский» (Gioas, Re di Giuda)
Ф.К. Рихтер	39 месс, оратории, 3 реквиема, около 50 кантат и мотетов, магнификат, Dixit Dominus и др. <sup>526</sup>

<sup>523</sup> *Wieland Ch.* Wielands Briefwechsel. Briefe der Weimarer Zeit (21. September 1772 – 31. Dezember 1777) / bearb. von Hans Werner Seiffert. Berlin, 1983. S. 687. (Wielands Briefwechsel. Bd. 5).

<sup>524</sup> Таблица составлена на основе материалов: *Buelow G.J.* Wilderer, Johann Hugo von [Electronic source] // NG. Vol. 27; *Pyron N., Würtz R., Coneilson P.* Pietragrua [Grua] [Electronic source] // NG. Vol.19; *Würtz R., Wolf E.* Ritschel [Electronic source] // NG. Vol.21; *Reutter J.* Richter, Franz Xaver [Electronic source] // NG. Vol.21; *Grave M.G.* Vogler, Georg Joseph [Electronic source] // NG. Vol.26; *Grave F.K.* Holzbauer, Ignaz (Jakob) [Electronic source] // NG. Vol.11.

<sup>525</sup> Из церковных сочинений Груа сохранились немногие – 5 месс и несколько псалмов. От его ораторий остались лишь либретто. – *Reutter J.* Die Kirchenmusik am Mannheimer Hof. S. 105.

<sup>526</sup> Из всего объема каталогизированных под именем Рихтера работ следует исключить некоторые, ввиду недостаточного подтверждения их подлинности. Это касается, например, сочинений, которые хранятся в Музее Силезии в Троппау, а также в Музее Моравии в Брно. Они подписаны одной лишь фамилией и не

Композитор	Жанры
Г.И. Фоглер	4 Missa pastoritia, Missa pastorella, Missa de Quadragesima и др., отдельные части месс – 12 Kyrie, 12 Gloria, 10 Credo, 13 Sanctus, 10 Agnus Dei, 7 реквиемов, псалмы (Laudate Dominus, 9 psalmi vespertini, Miserere и др.), магнификаты, Te Deum'ы, кантаты, мотеты, гимны (среди которых – 32 латинских гимна), 24 немецких хорала, «Немецкая церковная музыка» (Deutsche Kirchenmusik) и мн. др.
И. Хольцбауэр	Более 20 месс (среди которых «Немецкая месса или восхваление»), 4 оратории, 37 мотетов, Miserere и др.

#### § 4.2. Мангеймские композиторы – авторы церковной музыки

В Мангейме существовало строгое разделение обязанностей: за сочинение духовной музыки отвечали капельмейстеры, в то время как концертмейстеры создавали инструментальную<sup>527</sup>. Другие музыканты капеллы были свободны от этих обязанностей. Обратимся к списку мангеймских композиторов, писавших музыку для церкви, чьи имена приведены выше (см. таблицу 7).

*Иоганн Гуго фон Вильдерер (1670/71–1724)* возглавлял придворную капеллу в Мангейме с 1720-го по 1724 год во время правления курфюрста Карла Филиппа. Музыкальное творчество Вильдерера относится к традициям поздне-венецианского стиля, с которым он познакомился у своего учителя Джованни Легренци. Церковные сочинения Вильдерера написаны в разных стилях. Так, например, в мотетах *Modulationi Sacre* проявляется влияние неаполитанской школы А. Скарлатти, в то время как мотет а капелла *Custodi me Domine* написан полностью в старом церковном стиле последователей Палестрины<sup>528</sup>. Известность церковные произведения Вильдерера получили, преимущественно благодаря его Мессе *g-moll*, а точнее, благодаря ее переписчику – Иоганну Себастьяну Баху,

содержат имени, что не исключает наличия тезки Рихтера. Кроме того, они по стилю далеки от манеры Ф.К.Рихтера. – *Reutter J. Kirchenwerke Franz Xaver Richters in böhmischen Musiksammlungen // Unter Suchungen zu Musikbeziehungen zwischen Mannheim, Böhmen und Mähren im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert / hrsg. von Christine Heyter-Rauland, Christoph-Hellmut Mahling. Mainz, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, Toronto: Schott, 1993. S. 133–134. (Beiträge zur mittelhheinischen Musikgeschichte 31).*

<sup>527</sup> *Reutter J. Die Kirchenmusik am Mannheimer Hof. S. 104.*

<sup>528</sup> *Ibid. S. 105.*

который высоко ценил это сочинение; некоторые исследователи проводят параллель между Куге В–moll Баха и сочинением Вильдерера<sup>529</sup>.

*Карло Груа (1700–1773)* – капельмейстер в эпоху Карла Филиппа и первых лет правления Карла Теодора. До прихода Хольцбауэра в 1753-м совмещал работу в церкви и в театре. Он уступил постепенно свои полномочия более молодым коллегам: сначала в театре, а затем после 1760-го – в церковной музыке. В произведениях Груа сохраняются традиции музыкального позднего барокко. Его композиции варьируют от концертной манеры в духе Вивальди до строго церковного стиля а капелла<sup>530</sup>.

*Франц Ксавер Рихтер (1709–1789)* пел в капелле при мангеймском дворе с 1746 года, в 1748-м дебютировал в опере (К. Груа «Милосердие Тита»). Ф.В. Марпург в своем списке мангеймских музыкантов упоминает Рихтера как второго скрипача в оркестре. В придворной капелле Мангейма он прослужил 22 года, после чего в апреле 1769-го стал капельмейстером в страсбургском соборе<sup>531</sup>.

*Иоганн Стамиц (1717–1757)* в мангеймской придворной капелле, как было уже сказано, появился в 1741 году. Начиная с должности первого скрипача при дворе, уже в 1745/1746 гг. был назначен концертмейстером, а с 1750 года занял должность дирижера инструментальной музыки. Существует мнение, что все церковные произведения были сочинены композитором до его приезда в Мангейм, но, несмотря на это, к мангеймскому композиторскому стилю биограф Стамица Петер Градевиц относит, например, мессу D-dur<sup>532</sup>. В хоровых же перечнях Мангейма и Гейдельберга упомянуты такие произведения композитора, как рукописная «Вечерня», «I Concerto pro Organo ex C» и «I Symphonia». В Гейдельберге значатся «I Motetto in D (Offert.)» и «I Messe ex D» – для пения во

---

<sup>529</sup> *Ibid.*

<sup>530</sup> *Ibid.*

<sup>531</sup> *Reutter J. Richter, Franz Xaver [Electronic source] // NG. Vol. 21.*

<sup>532</sup> Месса D-dur содержит характеристику, которая типична для мангеймского исполнения: в ней отсутствует Benedictus. – *Gradenwitz P. Johann Stamitz: Leben – Umwelt – Werke / hrsg. von Richard Schaal. Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 1985. Teil 2. Die Werke. S. 249. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft : 94).*

время 4 праздничных дней в году: 1 февраля, 12 апреля (Пасха), 15 августа (Успение Пресвятой Богородицы), 4 ноября (именины курфюрста)<sup>533</sup>.

*Антон Филс (1733–1760)* в 1754-м был назначен виолончелистом в мангеймскую придворную капеллу. Его творчество в области церковной музыки вызывает в настоящее время у исследователей много вопросов, так как рано умерший музыкант, у которого не было обязанности сочинять музыку, оставил после себя огромное количество произведений. Как отмечает Р.Томсен-Фюрст, такая плодовитость особенно удивляет, если вспомнить, что Филс вошел в историю музыки, прежде всего, как композитор инструментальной музыки<sup>534</sup>. Из 13 месс, по которым в настоящее время ведутся дискуссии, лишь две не вызывают сомнения в подлинности: с-moll (у Шмитта – Филс I/3) и Es-dur (у Шмитта – I/4)<sup>535</sup>.

*Иоганнес Ричель (1739–1766)* с 17 лет играл на скрипке в придворной капелле Карла Теодора. В 1758–1760-й по стипендии курфюрста учился композиции в Болонье у падре Мартини, осваивая полифоническую технику. По возвращении в Мангейм, Ричель получил должность вице-капельмейстера, в которой прослужил вплоть до своей ранней смерти в марте 1766-го. Церковные произведения Ричеля написаны полностью в русле влияния опыта, полученного в Италии. Со строго выверенными фугами в духе Мартини стоят концертные части в неаполитанской манере<sup>536</sup>.

Помимо перечисленных композиторов, оставивших свой след в мангеймской церковной музыке, были еще две личности, которые к 1770-м годам затмевали по своей значимости всех вышеупомянутых. Речь идет об Игнаце Хольцбауэре и Георге Йозефе Фоглере.

*Хольцбауэр* начинал свою службу при дворе Карла Теодора преимущественно как оперный композитор, но постепенно пришел и к сочинению

<sup>533</sup> *Ibid.* S. 250–251.

<sup>534</sup> *Thomsen-Fürst R.* Zur Überlieferung und Echtheit der Messen von A. Fils // Mannheim – Ein Paradies der Tonkünstler? : Kongressbericht Mannheim 1999 / hrsg. L. Fischer, B. Pelker, R. Thomsen-Fürst. Frankfurt am Main; Berlin; Bern; Bruxelles; New York; Oxford; Wien: Lang, 2002. S. 207.

<sup>535</sup> *Ibid.* S. 218.

<sup>536</sup> *Reutter J.* Die Kirchenmusik am Mannheimer Hof. S. 107.



церковной музыки. Во многом этому способствовал пост капельмейстера, на котором он в 1753 году сменил Карло Груа. Духовное наследие Хольцбауэра составляет около 100 произведений, половина из которых написана в Мангейме. Он сочинял как в крупных формах церковной музыки (мессы), так и в малых (мотеты). Именно в период службы при мангеймском дворе Хольцбауэр написал свои 4 оратории («Страсти по Иисусу Христу», 1754; «Исаак», 1757; «Освобожденная Бетулия», 1760; «Соломоново решение», 1766).

*Фоглер*, в отличие от Хольцбауэра, на протяжении всей жизни отдавал приоритет церковному направлению<sup>537</sup>. Оно было средоточием его композиторского творчества, о чем свидетельствует не только огромное наследие, но и собственные высказывания композитора. Так, в трактате «Система хора» (*Choral System*, 1800) Фоглер отвечает на поставленные им же вопросы: «Что есть высокий смысл музыкального искусства?» – «Восхваление творца», «Каков самый важный жанр?» – «Церковная музыка»<sup>538</sup>. Большое количество духовных произведений были написаны им в Мангейме: мессы, псалмы, реквиемы, гимны, *Te Deum*'ы и т.п. Многие из них исполнялись на торжественных службах при мангеймском дворе. В период правления Карла Теодора Фоглер занимал сначала пост олмонера<sup>539</sup>, а затем с 1775-го сменил Иоганна Ричеля на посту второго капельмейстера. Самые известные сочинения, а именно месса *d-moll* и реквием *Es-dur*, Фоглер написал в более позднее, не связанное с Мангеймом<sup>540</sup>, время – в 1784 и 1807 годах<sup>541</sup>.

Современники мангеймской традиции по-разному оценивали творчество этих мастеров, вольно или невольно противопоставляя их друг другу. Так, например, Моцарт положительно отзывался о музыке Хольцбауэра: «я слушал мессу Хольцбауэра, которой уже 26 лет, но она хороша. Он очень хорошо

<sup>537</sup> Подробнее о заслугах Фоглера см. *Волкова А.С.* Аббат Фоглер: забытый новатор // Музыка и время. 2012. № 4. С. 48–52.

<sup>538</sup> *Vogler G.J.* Choral-System. Kopenhagen, 1800. S. 22.

<sup>539</sup> Олмонер (англ.) – духовное лицо, раздающее милостыню.

<sup>540</sup> Подробнее о связи Фоглера с Мангеймом см. *Дворницкая А.В.* Аббат Фоглер и мангеймская музыкальная традиция // Старинная музыка. 2016. № 3. С. 14–19.

<sup>541</sup> 1784 год – время службы при дворе Карла Теодора, переехавшего на тот момент в Мюнхен. В 1807 году Фоглер служил в качестве тайного церковного советника при дворе в Дармштадте.

сочиняет. Прекрасный церковный стиль. Хорошая расстановка голосов и инструментов, отличные фуги»<sup>542</sup>. В то же время церковные произведения Фоглера вызывали у венского классика лишь жесткую критику: «Я в жизни такого не слышал <...>. Создается впечатление, будто он хотел кому-то вцепиться в волосы; <...>. О выражении идей я вообще не хочу говорить <...> это невозможно, чтобы месса Фоглера могла понравиться композитору (который заслуживает таковым называться)»<sup>543</sup>.

В свою очередь Шубарт отзывался о церковном стиле Хольцбауэра не слишком благосклонно: «Его фуги и аллилуйя так ужасно перемешаны, и гармония в них такая хрупкая, что становится очевидным, что Хольцбауэр недостаточно глубоко изучил контрапункт»<sup>544</sup>. О технике церковных произведений Фоглера Шубарт был высокого мнения, он писал, что все сочинения «арифметически выверены»<sup>545</sup>, но их эмоциональная сторона критиковалась – «отсутствует духовный подъем, небесное звучание, ангельское ликование»<sup>546</sup>.

Были среди современников мангеймской традиции и те, кто явно симпатизировал церковному стилю Фоглера. Так, например, Карл Людвиг Юнкер (1740–1797) видел в сочинениях Фоглера «естественное течение» и находил в его пасторальных мессах «много значительного, уместного и сердечного»<sup>547</sup>. Ученик Фоглера – Карл Мария фон Вебер – отзывался о «Реквиеме» Фоглера: «превосходит все, что я ранее знал из контрапунктных искусств, созвучного сердцу и духу»<sup>548</sup>. Как мы видим, техника и эмоциональная сторона произведений обоих композиторов оценивалась по-разному.

<sup>542</sup> Письмо от 4 ноября 1777 г. – BriefeGA II. S. 102.

<sup>543</sup> Письмо от 20 ноября 1777 г. – BriefeGA II. S. 135.

<sup>544</sup> *Schubart Ch.F.D. Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*. S. 132.

<sup>545</sup> *Ibid.* S. 135.

<sup>546</sup> *Ibid.*

<sup>547</sup> Цит. по: *Reutter J. Die Kirchenmusik am Mannheimer Hof*. S. 109.

<sup>548</sup> Цит. по: *Ibid.*

### §4.3. Ученый и театральный стили

Актуальной проблемой для XVIII века была проблема стиля<sup>549</sup>, понимаемого в том смысле, которым наделяло это понятие эпоха, а именно – очень многообразно. В последние десятилетия многие современные исследователи занимаются ее рассмотрением. Назовем имена таких исследователей, как Л. Ратнер, Л.В. Кириллина. Очевидно, что стиль – одна из самых значимых категорий в музыкальной теории XVIII века. Многие теоретики того времени – И. Альбрехтсбергер (1736–1809), А. Коллман (1756–1829), К.Д. Шубарт и др. – стремились к упорядочиванию музыкально-языковых средств, которые использовались в различных жанрах.

Так, например, Шубарт выделял в музыкальном искусстве четыре стиля: церковный, драматический, пантомимический и камерный. Как он отмечал, можно было бы разделить музыкальный стиль на религиозный и светский, но так как музыка, особенно в последнее время, распространилась и в других сферах, необходимо более точное деление<sup>550</sup>.

Самый возвышенный стиль – *церковный*, подразделявшийся на хоральную и фигурированную музыку. Шубарт особенно выделял хорал, который «содержит в себе столько достоинства, духовности, пафоса, что по праву относится к церковному стилю»<sup>551</sup>. Фигурированная музыка тесно взаимосвязана с пением общины; к ней относится исполнение вокальных сочинений в сопровождении инструментов<sup>552</sup>. Шубарт отмечал, что церковный стиль «включает глубокое знание контрапункта, изучение человеческого голоса и, особенно, умение четко

<sup>549</sup> Понятие «стиля» в то время трактовалось очень многообразно. В отличие от нашего времени, когда музыкальный стиль означает систему выразительных средств определенной эпохи, направления, композитора, стиль в XVIII веке чаще всего означал характерные музыкально-языковые и композиционные особенности жанра (например, стиль французской увертюры), типа выразительности или исполнительской манеры (патетический стиль, виртуозный стиль), наконец, крупных жанровых групп (церковный, театральный, камерный стили).

<sup>550</sup> *Schubart Ch.F.D. Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst. S. 348*

<sup>551</sup> *Ibid.*

<sup>552</sup> *Ibid. S.349.*

разделять духовное от недуховного»<sup>553</sup>. К *драматическому* стилю теоретик относил оперу *seria* и оперу *buffa*, интермеццо, а также пантомиму. Опера по Шубарту – это то, «что цепляет душу, потрясает и захватывает, что подогревает фантазию, затрагивает и волнует сердце»<sup>554</sup>, из чего он выводит, что оперный композитор должен быть гением. Шубарт особо подчеркивал разницу между упомянутыми стилями, отмечая, что «благоговение и возвышенность характерны для церковного стиля; прекрасное, величественное, героическое, потрясающее, трагическое и веселое свойственны драматическому стилю»<sup>555</sup>. К *камерному* стилю относились симфонии, сонаты, терцеты, квартеты и т.п.; к *пантомимическому* – все танцы<sup>556</sup>. Схожее с Шубартом понимание музыкальных стилей встречается и у других теоретиков XVIII века – Альбрехтсбергера, Коллмана, последний из которых выделял еще пленэрный стиль<sup>557</sup>.

Несмотря на то, что в реальном бытовании эти стили нередко смешивались, такое деление музыки на церковную, театральную и камерную, как отмечает Л.В. Кириллина, оставалось актуальным вплоть до конца классической эпохи<sup>558</sup>. Необходимо подчеркнуть еще одну особенность, о которой в свое время писал Ратнер. Рассматриваемые стили существовали и под другими названиями, что было характерно для XVIII века, когда одни и те же явления имели различные наименования: для церковного стиля синонимичным было понятие строгого или ученого стиля, для театрального и камерного – свободного или галантного стиля<sup>559</sup>.

Во второй половине XVIII века в связи с процессом секуляризации в церковный стиль активно начали проникать черты галантного стиля. В результате «самый возвышенный» стиль постепенно сместился с лидирующей позиции.

---

<sup>553</sup> *Ibid.*

<sup>554</sup> *Ibid.* S. 352–353.

<sup>555</sup> *Ibid.* S. 381.

<sup>556</sup> На наш взгляд, данный стиль можно считать разновидностью драматического стиля.

<sup>557</sup> «Обычно считается, что музыку сочиняют для таких мест, как церковь, дом или театр. Я бы добавил к ним пленэр. Каждое из упомянутых мест требует особой манеры композиции, которую называют стилем». – Цит. по: Кириллина Л.В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. III. С. 9.

<sup>558</sup> *Там же.* С. 7.

<sup>559</sup> *Ratner L.G. Classic music.*

Обратимся к высказываниям современников. В 1770-е годы немецкий композитор И.Ф. Рейхардт писал: «Непростительно и безбожно – осквернять церковную музыку, низводя ее с высоты благородного достоинства, к которому она стремилась на протяжении столетий, до жалких и плоских ужимок и прикрас»<sup>560</sup>. Галантность в церковных произведениях критиковал и Э.Т.А. Гофман (1776–1822): «Во второй половине XVIII века в музыку проникла <...> изнеженность, отвратительная слащавость <...>; идя в ногу с так называемым «просветительством», убивающим всякое сколько-нибудь глубокое религиозное чувство, все возрастая и усиливаясь, эта изнеженность изгнала в конце концов из церковной музыки все серьезное, все достойное»<sup>561</sup>. Как мы видим, многие современники негативно относились к проникновению светского галантного стиля в сферу духовной музыки. Церковный стиль с чертами галантности, по мнению композиторов, авторов трактатов, терял ту возвышенность, которая была свойственна ему в эпоху барокко.

Негативное отношение к происходящим изменениям в духовной музыке мы встречаем также у Г. Аберта, по мнению которого из-за сильного влияния оперы на церковную музыку последняя «лишилась двух основных своих особенностей – мужественности и мистичности <...>. Свойственная XVIII веку мягкая чувствительность теперь настолько овладела мессой, что у нее лишь изредка хватало сил исторгнуть более энергичное звучание»<sup>562</sup>.

Этот процесс был характерен и для Австрии (для В.А. Моцарта, М. Гайдна), и для Германии (в том числе, для И.А. Хассе, состоявшего долгое время на службе в Дрездене)<sup>563</sup>, и для Мангейма. Шубарт в своей автобиографии писал, что мангеймскому церковному стилю «уделялось мало внимания, повторялись надоевшие старые мессы и вводились новые, в легком и игривом оперном духе. Нет ничего примитивнее, чем изображать агнца божьего воркующим, без

<sup>560</sup> Цит. по: Кириллина Л.В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. III. С. 11.

<sup>561</sup> Цит. по: Кириллина Л.В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. II. С. 210.

<sup>562</sup> Аберт Г. В.А. Моцарт. Ч. 1. Кн. 1. М.: Музыка, 1978. С. 316–317.

<sup>563</sup> Более подробно см. Баранов А.Г. Мессы Йозефа Гайдна в контексте литургической музыки Австрии XVIII века: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. Казань, 2011. 246 с.

высокого чувства в быстром, легком тоне, как порхающую театральную нимфу»<sup>564</sup>. Он критиковал оперно-театральный стиль мангеймских церковных произведений, несмотря на то, что в целом мангеймская музыкальная культура вызывала у него неподдельное восхищение<sup>565</sup>. Тем не менее, Шубарт, как и многие другие его современники, негативно относился к процессам секуляризации церковной музыки, происходившим, как мы видим, и на мангеймской земле.

Наиболее ярко тяготение к «смешанному» стилю в церковной музыке проявилось у Хольцбауэра. В отличие от Карло Груа, своего предшественника на посту капельмейстера, он был четко ориентирован на новые музыкальные тенденции того времени. Хольцбауэр, как и большинство его современников, среди которых В. Моцарт, Й. Гайдн, М. Гайдн, Ф. Гассманн, К. Диттерстдорф, И. Альбрехтсбергер, А. Сальери<sup>566</sup>, обращался к популярному во второй половине XVIII века типу «концертной» мессы<sup>567</sup>.

«Концертная» месса – месса, в основе которой лежит принцип чередования solo (солистов) и tutti (хора). Отечественный исследователь А.Г. Баранов подчеркивает, что для данного типа мессы характерен «смешанный стиль, в котором композиция выстраивается из трех элементов: гомофонных хоров, где оркестр имеет отдельные самостоятельные партии, разделов, которые исполняют солисты и полифонических хоров, где оркестр удваивает голоса»<sup>568</sup>. Или другими словами, стиль «концертной» мессы – это соединение церковного и театрального стилей. Более того, «концертный» тип мессы формировался не только под влиянием итальянской оперы, но также под воздействием инструментальной

<sup>564</sup> Цит. по: *Walter F. Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hofe*. S. 196.

<sup>565</sup> *Schubart Ch.F.D. Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*. S. 146.

<sup>566</sup> *Баранов А.Г. Мессы Йозефа Гайдна*. С. 34.

<sup>567</sup> В трудах ряда музыковедов данный тип фигурирует под названием «месса-кантата» или «кантатная месса». – *Новак Л. Йозеф Гайдн: Жизнь, творчество, историческое значение*. М., 1973. 447 с.; *Кириллина Л.В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX в. Ч. II*. 224 с.; *Тихонова А.И. Прочтение текста в музыке католической мессы: от грегорианского хорала к Гайдну и Моцарту // Музыкальное искусство христианского мира*. М., 2007. Вып. 1. С. 140–170.

<sup>568</sup> *Баранов А.Г. Мессы Йозефа Гайдна*. С. 18.

музыки – мессы, написанные при мангеймском дворе, ярчайшее тому доказательство.

Рассмотрим тип «концертной» мессы с ее смешанным стилем на примере мессы C-dur 1760-х годов И. Хольцбауэра. Она включает Kyrie, Gloria, Laudamus te, Domine Deus, Quoniam, Cum Sancto Spiritu, Credo / Et incarnates, Et resurrexit, Et vitam, Sanctus, Agnus Dei, Dona nobis pacem.

Ученый стиль характерен прежде всего для хоровых частей, он представлен полифонической техникой, в частности:

- каноническими секвенциями (рис. 52)

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Contralto, Tenore, and Basso. The music is in C major and 4/4 time. The lyrics are: "cu - jus re - gni non, non e - rit, non, non, non, non". The Soprano part starts with a quarter note, followed by a half note, and then a quarter note. The Contralto part starts with a quarter rest, followed by a half note, and then a quarter note. The Tenore part starts with a quarter rest, followed by a half note, and then a quarter note. The Basso part starts with a quarter rest, followed by a half note, and then a quarter note. The lyrics are written below the notes.

Рис. 52. И. Хольцбауэр Месса in C. Et resurrexit, тт. 41–45

- имитациями (рис. 53, 54)

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Contralto, Tenore, and Basso. The music is in C major and 4/4 time. The lyrics are: "A - - - men, a". The Soprano part starts with a quarter note, followed by a half note, and then a quarter note. The Contralto part starts with a quarter note, followed by a half note, and then a quarter note. The Tenore part starts with a quarter note, followed by a half note, and then a quarter note. The Basso part starts with a quarter note, followed by a half note, and then a quarter note. The lyrics are written below the notes.

Рис. 53. И. Хольцбауэр Месса in C. Cum Sancto Spiritu, тт. 23–25

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Contralto, Tenore, and Basso. The Soprano part has lyrics 'a - men, a'. The Contralto part has lyrics 'a - men, a - men a'. The Tenore part has lyrics 'a - men, a'. The Basso part has lyrics 'a - men, a - men, a'. The music is in a common time signature and features various rhythmic patterns and dynamics.

Рис. 54. И. Хольцбауэр Месса in C. Et vitam, тт. 24–30

В мессе XVIII века, по словам А. Эйнштейна, «традиция требовала, чтобы некоторые разделы мессы – "Cum sancto spiritu" или "Et vitam venturi" и другие завершающие части литургических текстов – были фугированы»<sup>569</sup>. Хольцбауэр следует сложившейся практике: разделы, завершающие основные части – Gloria и Credo (Cum Sancto Spiritu и Et vitam) – представлены фугами (рис. 55).

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Contralto, Tenore, and Basso. The tempo is marked 'Allegro'. The Soprano part has lyrics 'Et vi - tam ven - tu ri - sac - cu li. Amen, a - men, a'. The Contralto part has lyrics 'Et vi - tam ven - tu ri - sac - cu li. Amen, a - men, a'. The Tenore part has lyrics 'Et vi - tam ven - tu ri - sac - cu li. Amen, a - men, a'. The Basso part has lyrics 'Et vi - tam ven - tu ri - sac - cu li. Amen, a - men, a'. The music is in a common time signature and features various rhythmic patterns and dynamics, including a forte (f) dynamic.

Рис. 55. И. Хольцбауэр Месса in C. Et vitam, тт. 1–8

Помимо упомянутых разделов, фугированным является раздел Dona nobis pacem, который завершает всю мессу. Также в мессе Хольцбауэра есть хор – Domine Deus (рис. 56), написанный без использования полифонических приемов, что является еще одним признаком смешанного стиля в произведении в целом.

<sup>569</sup> Эйнштейн А. Моцарт. Личность. Творчество. С. 302.



**Allegro**  
Tutti

Soprano  
Do - mi - ne De - us. Rex cae - le - stis. De - us Pa - ter o - mni - pot - ens.

Contralto  
Do - mi - ne De - us. Rex cae - le - stis. De - us Pa - ter o - mni - pot - ens.

Tenore  
Do - mi - ne De - us. Rex cae - le - stis. De - us Pa - ter o - mni - pot - ens.

Basso  
Do - mi - ne De - us. Rex cae - le - stis. De - us Pa - ter o - mni - pot - ens.

2 Corni  
Archi  
Organo

Рис. 56. И. Хольцбауэр Месса in C. Domine Deus, тт. 1–3

К ученому стилю внутри смешанного стиля можно также отнести антифонное противопоставление солистов и хора (рис. 57).

**Andantino**

Soprano  
Solo  
San - ctus. Do - mi - nus

Contralto  
Solo  
San - ctus. Do - mi - nus

Tenore  
Solo  
San - ctus. Do - mi - nus

Basso  
Solo  
San - ctus. Do - mi - nus

2 Oboi  
2 Clarini  
Timpani  
Archi  
Organo

Рис. 57. И. Хольцбауэр Месса in C. Sanctus, тт. 1–4

Как уже было сказано ранее, церковная музыка на протяжении всего XVIII века находилась под влиянием оперы. Наиболее сильным этот процесс был в Италии<sup>570</sup>. В других странах, в том числе и в Германии, также наблюдались схожие явления. Мангейм был одним из немецких городов, где наиболее активно шло внедрение театрального стиля в духовные произведения. Во многом это было связано с тем, что вся мангеймская традиция с ее манерами, топосами выросла из итальянских оперных образцов, о чем мы уже писали в главе, посвященной симфонии.

Приведем несколько музыкальных примеров использования мангеймских манер в мессе Хольцбауэра:

- «скольжение» (рис. 58)

The image shows a musical score for the Credo in C major by Johann Sebastian Bach. The score is for a vocal quartet (Soprano, Contralto, Tenore, Basso) and an instrumental ensemble (2 Oboi, 2 Clarinetti, 2 Corni, Timpani, Archi, Bassi, Organo). The tempo is marked 'Allegro'. The lyrics are 'Cre - do. cre - do. Cre - do. cre - do in u'. The instrumental parts feature a rhythmic pattern of eighth notes, characteristic of the Mannheim style. The vocal parts show a 'gliding' effect, with the lyrics 'Cre - do. cre - do. Cre - do. cre - do in u'.

Рис. 58. И. Хольцбауэр Месса in C. Credo, тт. 1–3

<sup>570</sup> Сусидко И.П. Итальянская церковная музыка XVIII века: о стилях, жанрах и региональных традициях // Ученые записки РАМ им. Гнесиных. 2015. № 2 (13). С. 12–25.

• «ВЗДОХ» (рис. 59)

Рис. 59. И. Хольцбауэр Месса in C. Laudamus te, тт. 1–8

Влияние театрального стиля распространяется на область сольных эпизодов, звучание которых создает аллюзию на оперное пение, а именно на арии, дуэты, трио. Один из самых ярких примеров тому – раздел *Laudamus te* (рис. 60), который представляет собой изысканный дуэт сопрано и контральто.

Рис. 60. И. Хольцбауэр Месса in C. Laudamus te, тт. 23–33

Большую роль в мессе Хольцбауэра играет тщательно разработанная оркестровая партия, что легко понять, учитывая высокий исполнительский уровень мангеймской капеллы. Более того, мессе Хольцбауэра, как и большинству сочинений, написанных для Мангейма, свойственно общее качество: главное значение имеет оркестр, вокал играет подчиненную роль (вплетается в симфоническое звучание и дополняет его гармонию).

Месса имеет парный состав оркестра: 2 флейты, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, 2 валторны, 2 трубы, литавры, струнный квартет и орган. Рассмотрим, как данные инструменты распределялись по разделам (таблица 8).

*Таблица 8. Состав оркестра мессы in C И. Хольцбауэра*

Раздел	Состав оркестра
Kyrie	2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, 2 валторны, 2 трубы, литавры, струнные, орган
Gloria	2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, 2 валторны, 2 трубы, литавры, струнные, орган
Laudamus te	2 флейты, струнные, орган
Domine Deus	2 валторны, струнные, орган
Quoniam	2 гобоя, 2 валторны, струнные, орган
Cum Sancto Spiritu	2 флейты, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, 2 валторны, 2 трубы, литавры, струнные, орган
Credo / Et incarnatus	2 гобоя, 2 кларнета, 2 валторны, литавры, струнные, орган
Et resurrexit	2 гобоя, 2 фагота, 2 валторны, 2 трубы, литавры, струнные, орган
Et vitam	2 гобоя, 2 фагота, 2 валторны, 2 трубы, литавры, струнные, орган
Sanctus	2 гобоя, 2 трубы, литавры, струнные, орган
Agnus Dei	2 гобоя, 2 трубы, литавры, струнные, орган
Dona nobis pacem	2 гобоя, 2 трубы, литавры, струнные, орган

Полный состав оркестра композитор использует лишь единожды – в разделе Cum Sancto Spiritu, который находится в центре музыкальной композиции и звучит после сольного раздела со скромным инструментальным сопровождением. Заметим, что середина мессы отмечена не только сменой оркестровки двух

разделов *Quoniam* и *Cum Sancto Spiritu*, но также и контрастом их тональностей – *Es-dur* и *C-dur*.

Несмотря на то, что композитором заявлен классический парный состав оркестра, как мы видим, оркестр Хольцбауэра все же представляет вариант раннеклассического оркестра, о котором мы уже писали в главе, посвященной симфонии.

Флейты появляются лишь в двух разделах – *Laudamus te* и *Cum Sancto Spiritu*. Причем, в первом из двух разделов это находится в рамках сложившейся традиции – флейты в составе раннеклассических оркестров появлялись редко<sup>571</sup>, в основном в медленных частях в качестве заместителей гобоев. Оркестр с флейтами и гобоями стал нормативным лишь в 80-х годах XVIII века<sup>572</sup>.

В первой половине мессы Хольцбауэр использует кларнеты – в разделах *Kyrie*, *Gloria* и *Cum Sancto Spiritu*. О сложностях проникновения кларнета в оркестр мы писали в главе, посвященной симфонии. Заметим лишь, что сольных эпизодов в данном произведении у кларнетов нет, они используются в качестве дублирующего голоса, либо голоса, идущего с другими инструментами в определенный интервал.

В применении труб и литавр Хольцбауэр следует старой традиции инструментовки на основе «хоров» инструментов, согласно которой трубы и литавры мыслились в XVIII веке как единая группа<sup>573</sup>. Тем не менее, в одном разделе – *Credo / Et incarnates* – композитор использует литавры без труб, что на наш взгляд показывает, что Хольцбауэр и здесь отходит от утвердившихся стандартов в использовании инструментов.

Каковы же функции оркестра в данной мессе? С одной стороны, в большинстве случаев оркестр сопровождает и поддерживает голоса (*рис. 61*)

<sup>571</sup> Оговорим сразу, что речь идет об оркестрах в инструментальной музыке – симфоний и т.п. С оперой все обстояло иначе.

<sup>572</sup> Демидова А.К. Оркестровое письмо раннего Гайдна. С. 51.

<sup>573</sup> Там же. С. 53.

Soprano  
 Contralto  
 Tenore  
 Basso

2 Oboi  
 2 Clarinetti  
 2 Corni  
 Timpani  
 Archi  
 Bassi  
 Organo

ex Ma - ri - a Vir - gi - ne: Et ho - mo fa - ctus est

Ma - ri - a Vir - gi - ne: Et ho - mo fa - ctus est

Ma - ri - a Vir - gi - ne: Et ho - mo fa - ctus est

Ma - ri - a Vir - gi - ne: Et ho - mo fa - ctus est

*p*

*f*

*p*

Рис. 61. И. Хольцбауэр Месса in C. Credo / Et incarnatus, тт. 85–88

С другой стороны, оркестр неоднократно звучал во вступительных ритурнелях к частям (рис. 62, 63).

Andantino sostenuto  
 Tutti

2 Oboi  
 2 Clarinetti  
 2 Fagotti  
 2 Corni  
 2 Clarini  
 Timpani  
 Archi  
 Organo

*f*

*p*

Fag., Archi

+Vc.

Рис. 62. И. Хольцбауэр Месса in C. Kyrie, тт. 1–5

Allegro  
 Tutti

2 Oboi  
 2 Clarinetti  
 2 Fagotti  
 2 Corni  
 2 Clarini  
 Timpani  
 Archi  
 Organo

Рис. 63. И. Хольцбауэр Месса in C. Gloria, тт. 1–8

И, наконец, оркестр в некоторых разделах имел самостоятельный тематический материал, который повторялся на протяжении раздела, тем самым выполняя функцию ригурнеля. Так, например, Хольцбауэр поступает в разделе *Agnus Dei* (рис. 64).

The image displays a musical score for the *Agnus Dei* section of a Mass in C. It is divided into two parts, labeled 'a' and 'b'. Part 'a' features vocal staves for Soprano, Contralto, Tenore, and Basso, and instrumental staves for 2 Oboi, 2 Clarini, Timpani, Archi, and Organo. The tempo is marked 'Andante maestoso'. The vocal parts have 'Solo' markings and the lyrics 'A - gnus'. The instrumental parts include 'Archi, Ob' and 'Archi' markings, with a dynamic marking 'p'. Part 'b' shows the vocal staves with 'bis.' markings and the instrumental staves with 'bis.' markings.

Рис. 64. И. Хольцбауэр Месса in C. *Agnus Dei*: а – тт. 1–3; б – тт. 12–13

Таким образом, месса C-dur Хольцбауэра находится на стыке ученого и театрального стилей, ее тематизм включает типичные мангеймские манеры, в инструментовке используются достижения мангемского оркестрового письма.

Качества, приобретенные придворным оркестром Мангейма в эпоху его расцвета – невероятная ансамблевая слаженность и эмоциональная яркость, способствовали развитию симфонического стиля и в церковной музыке. Во многих церковных композициях, созданных для мангеймского двора, соединены элементы неаполитанской оперы с достижениями современной инструментальной музыки и мангеймской оркестровой культурой, превратившись, согласно Й. Ройтеру, в новый симфонический церковный стиль раньше, чем это произошло в других музыкальных центрах Европы XVIII века<sup>574</sup>.

#### **§4.4. Национальные идеи в церковной музыке**

Интерес к немецкому языку проявлялся в Мангейме не только в области оперы, но в области церковной музыки. Как мы писали ранее в главе, посвященной мангеймскому оперному театру, серьезное воздействие в этом направлении оказало основание Курпфальцского немецкого общества. Одну из главных своих задач в области церковной музыки это общество видело в устранении конфессиональных различий. Как отмечает немецкая исследовательница Силке Леопольд, Мангейм играл авангардную роль в стремлении создать религиозную музыку, которая была бы приемлема для всех конфессий<sup>575</sup>.

Так, в 1777 году во время поста в Мангейме было организовано несколько концертов по парижскому образцу под названием «Концерт духовной музыки» (*Concert spirituel*), о чем К. Шубарт написал в «Немецкой хронике» (*Teutsche Chronik*): «Мангеймская придворная музыка начала внедрять принятое новшество, которое наполнит сердца людей подлинным достоинством. Каждый вторник в течение всего поста в новом театральном помещении проводятся

<sup>574</sup> Reutter J. Die Kirchenmusik am Mannheimer Hof. S. 111.

<sup>575</sup> Leopold S. Kirchenmusik im mütterlichen Accente. Vogler, Holzbauer und die deutschsprachige Messe in der Kurpfalz // Die Wittelsbacher und die Kurpfalz in der Neuzeit. Zwischen Reformation und Revolution, hrsg. von Wilhelm Kreutz, Wilhelm Kühlmann und Hartmut Wiegand. Regensburg: Schnell + Steiner, 2013. S. 586.



концерты для всех желающих без различия религий»<sup>576</sup>. Духовная музыка начала звучать в театре, то есть для всей публики, невзирая на социальный статус. Музыкальное содержание теперь вышло на первый план, так как ни дворцовые, ни конфессиональные порядки на него не влияли.

По данным, которые приводит С. Леопольд, на этих концертах звучали: оратория Хассе «Пилигримы», оратория «Смерть Христа» с текстом Карла Вильгельма Рамлера<sup>577</sup> и музыкой Карла Грауна<sup>578</sup>, *Stabat Mater* Перголези, представленная в обработке Иоганна Хиллера и в переводе Клопштока, «Воскресение» с текстом Фридриха Захарии и музыкой аббата Фоглера<sup>579</sup>. И, если «Пилигримы» Хассе до этих концертов звучали в дворцовой капелле, то, например, исполнение оратории «Смерть Христа», относящейся к протестанскому духовному наследию, было немислимо в ее стенах<sup>580</sup>.

Итак, в Мангейме существовало лояльное отношение к разным конфессиям, выраженное как в программе исполняемых сочинений, так и в местах проведения концертов духовной музыки. Но, на наш взгляд, одним из самых значительных изменений, позволяющим говорить о стремлении создать «надконфессиональную» музыку, стало использование немецкого языка в духовных жанрах. Ключевой фигурой в этом процессе был аббат Фоглер.

Фоглер посвятил этой проблеме целый раздел выпуска 1779/1780 гг. «Размышлений о мангеймской музыкальной школе». Он считал, что церковным композитором можно стать, лишь обладая необходимыми умениями: «Бытует мнение, что тот, кто имеет тонкий вкусом в оперном искусстве, может творить и в строгом церковном стиле. Однако только тем людям, которые получили специальную подготовку, известны сложности этого специфического жанра. Не каждый поймет, как это возможно – не только выразить простую [музыкальную мысль] в четырехголосии, но и создать образы, картины, поразить, наполнить

<sup>576</sup> *Schubart Ch.F.D. Teutsche Chronik. 4. Jahrgang, 1777, 19. Stück. S. 152. – Цит. по: Ibid. S. 587.*

<sup>577</sup> Карл Вильгельм Рамлер (1725–1798) – преподаватель философии в Прусской кадетской школе в Берлине.

<sup>578</sup> Карл Генрих Граун (1704–1759) – капельмейстер прусского короля Фридриха II.

<sup>579</sup> *Leopold S. Kirchenmusik im mütterlichen Accente. S. 588.*

<sup>580</sup> *Ibid. S. 587–588.*

сердца слушателей вечностью и безмолвием. Среди всех хоров наиболее сложный для исполнения – мощный, динамичный, ликующий церковный хор»<sup>581</sup>. Такое мнение Фоглера вполне отвечает представлениям времени: его современник И. Альбрехтсбергер также отмечал, что «для церковного стиля необходимо глубокое знание контрапункта, тщательное изучение человеческого голоса и особенно величайшая рассудительность, позволяющая отличать священное от не священного»<sup>582</sup>.

Фоглером написано большое количество сочинений, относящихся как к католической, так и протестантской традиции<sup>583</sup>. Он, будучи католиком, тем не менее активно пропагандировал необходимость введения немецкого языка в церковный обиход, в том числе и в музыкальные сочинения. По его мнению, в слово в церкви должно быть всем понятно: «Многообразие чувств, укрепляющих дух ощущения, свойственно только нашему родному языку»<sup>584</sup>. Фоглер также признавал, что «утонченная немецкая церковная музыка может принести отечеству больше пользы и удовольствия, нежели ужасный латинский грохот, смысл которого нередко заключался в том, чтобы пробудить интерес зевающих слушателей»<sup>585</sup>.

Идея церковной музыки на родном языке активно поддерживалась мангеймским курфюрстом. Поэтому неудивительно, что именно в Курпфальце был велик интерес и к переводу литургического пения на немецкий язык. Сборники духовных песнопений на немецком языке издавались в католических странах то там, то здесь – в начале XVII века в Кельне, позднее, в середине столетия в Бреслау<sup>586</sup>. Правда, эти песни предназначались для использования в домашней обстановке, а не на церковных службах. Перемены в литургии в сторону адаптации к немецкому языку начали происходить только в последней

<sup>581</sup> *Vogler G.J. Betrachtungen der Mannheimer Tonschule. Bd. 2. Mannheim, 1779–80. S. 192.*

<sup>582</sup> Цит. по: *Кириллина Л.В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. III. С. 9.*

<sup>583</sup> *Grave F.K., Grave M.G. In Praise of Harmony: The Teachings of Abbé Georg Joseph Vogler. Lincoln: University of Nebraska Press, 1988. P. 124.*

<sup>584</sup> *Vogler G.J. Betrachtungen der Mannheimer Tonschule. Bd. 2. S. 172–173.*

<sup>585</sup> *Ibid. S. 172.*

<sup>586</sup> *Leopold S. Kirchenmusik im mütterlichen Accente. S. 589.*

трети XVIII века. По мнению Манфреда Шулера<sup>587</sup>, первая напечатанная немецкая месса появилась в 1770 г. в сборнике под названием «Католический сборник песен для воскресных и праздничных служб в течение года, а также для особых месс и вечеров» (Catholisches Gesang=Buch, begreifend Auserlesene geistliche Gesänge auf Sonn= und Festtage des gantzen Jahrs, nebst einem Anhang der vornehmsten Messen und Vespern) в епархии Шпайер по заказу кардинала Франца Кристофа фон Хуттена. В Мангейме, который относился к епархии Шпайер, он также был доступен<sup>588</sup>.

В 1777 году Франц Антон Зераф Кольбреннер, представитель придворного, коммерческого и таможенного совета в Ландсхуте, издал сборник «Духовные песнопения для богослужения в римско-католической церкви» (Der heilige Gesang zum Gottesdienste in der römisch-katholischen Kirche), который представлял собой стихотворные парафразы текста мессы на немецком языке<sup>589</sup>. Кольбреннер попросил Фоглера написать музыку к его «Немецкой мессе».

Сочинение Фоглера «Немецкая церковная музыка» (Deutsche Kirchenmusik, 1778) состоит из девяти частей<sup>590</sup>:

№ 1. Kyrie – Adagio molto, «Здесь преклонен перед тобой» (Hier liegt im Staub vor dir);

№ 2. Gloria – Vivace, «Бога должно восхвалять» (Gott soll gepriesen werden);

№ 3. Credo – Andantino, «Всемогущий! пред Тобою ниц» (Allmächtiger! Vor Dir im Staube);

№ 4. Offertorium – Adagio, «Прими, о Боже, даяния» (Nimm an, o Herr! Die Gaben);

№ 5. Sanctus – Vivace e Staccato, «Воспеваем, воспеваем, воспеваем» (Singt heilig, heilig, heilig);

№ 6. Nach der Wandlung – Andantino, «Взгляни! Отче на высоком троне» (Sieh! Vater von dem höchsten Throne);

№ 7. Agnus Dei – Largo, «Созерцайте его с болью» (Betrachtet Ihn in Schmerzen);

<sup>587</sup> Schuler M. Vogler und seine Deutsche Kirchenmusik // Abbe Vogler. Ein Mannheimer im europäischen Kontext: Internationales Colloquium Heidelberg 1999 / hrsg. von Thomas Betzwieser und Silke Leopold. Frankfurt a. M., 2003. S. 72.

<sup>588</sup> Leopold S. Kirchenmusik im mütterlichen Accente. S. 589.

<sup>589</sup> Ibid.

<sup>590</sup> Номера приводятся по Schuler M. Vogler und seine Deutsche Kirchenmusik. S. 74; Gervasi R. Die Messen Georg Joseph Voglers. Marburg: Tectum-Verl., 2014. S. 141–148.

№ 8. Die geistliche Communion – Andantino, «Господи, я не достоин» (O Herr! Ich bin nicht würdig);

№ 9. Zum Beschluss – Maestoso, «Вот агнец принесен в жертву» (Nun ist das Lamm geschlachtet).

Тексты песен в сочинении Фоглера изменены относительно материала, предоставленного Кольбреннером. Так, например, № 2 значительно расширен. Подробное сравнение текстов см. в исследовании Р. Джерваси «Мессы Георга Йозефа Фоглера»<sup>591</sup>. Аббат ставил себе задачей написать «песни для 4 голосов и органа, так, чтобы их могли исполнять во всех бедных деревнях»<sup>592</sup>. На титульном листе, как отмечает М. Шулер, было указано, что песни могут также сопровождаться смычковыми и духовыми инструментами, что, скорее всего предполагало соответствие инструментов звучанию голосов<sup>593</sup>. Примечательно, что Фоглер в данном случае считал необходимым отказ от цифровки генерального баса. Более того, Фоглер интегрирует басовый голос в органное сопровождение, чтобы «при отсутствии басиста мог бы петь органист»<sup>594</sup>.

Партитура первой редакции «Немецкой церковной музыки», в целом, очень скромна. Она написана преимущественно в аккордовой фактуре, полифонических приемов крайне мало. Премьера фоглеровской Немецкой церковной музыки состоялась 18 декабря 1778 года в Гейдельберге на благотворительном концерте в пользу бедных в присутствии представителей трех конфессий<sup>595</sup>. Как писал сам аббат, она «была исполнена под овации сначала на публичном концерте в Гейдельберге для широких масс, без социальных и религиозных различий, и по единодушному требованию повторена два дня спустя»<sup>596</sup>. В 1781-м и 1782 годах сочинение Фоглера звучало на нескольких концертах в Дармштадте<sup>597</sup>.

<sup>591</sup> *Gervasi R.* Die Messen Georg Joseph Voglers. S. 136–141.

<sup>592</sup> *Vogler G.J.* Betrachtungen der Mannheimer Tonschule. Bd. 2. S. 174.

<sup>593</sup> *Schuler M.* Vogler und seine Deutsche Kirchenmusik. S. 74.

<sup>594</sup> *Vogler G.J.* Betrachtungen der Mannheimer Tonschule. Bd. 2. S.181–182.

<sup>595</sup> *Ibid.* S. 172.

<sup>596</sup> *Ibid.*

<sup>597</sup> *Leopold S.* Kirchenmusik im mütterlichen Accente. S.591.

Успех Фоглера породил интерес и у Игнаца Хольцбауэра<sup>598</sup>. Конкуренции между двумя мастерами мы обязаны рождением еще одной немецкой мессы. В 1780-м появилась «Немецкая месса или восхваление» (Deutsche Messe oder Lobamt) Хольцбауэра, в основу которой он положил слегка измененный текст Кольбреннера. Его «Немецкая месса» – пышно инструментованное сочинение, не предназначенное для церковной службы. И сам Фоглер, вернувшись через 30 лет к своей «Немецкой церковной музыке», значительно усилил роль оркестровой партии (вторая редакция была опубликована в 1808 г. в Мюнхене в серии «Полезное и приятное» – *Utile Dulci*)<sup>599</sup>.

Во второй редакции «Немецкой церковной музыки» Фоглер сохранил строение из девяти частей, изменив в некоторых случаях порядок следования частей и их темп (таблица 9).

Таблица 9. Сравнение двух редакций «Немецкой церковной музыки» Г.И. Фоглера

1 редакция	Текстовая основа разделов мессы	2 редакция
1 Adagio molto (Kyrie)	«Здесь преклонен перед тобой»	1 Adagio molto (Kyrie)
2 Vivace (Gloria)	«Бога должно восхвалять»	2 Allegro vivace (Gloria)
3 Andantino (Credo)	«Всемогущий! пред Тобою ниц»	4 Andantino (Credo)
4 Adagio (Offertorium)	«Прими, о Боже, даяния»	5 Adagio (Offertorium)
5 Vivace e Staccato (Sanctus)	«Воспеваем, воспеваем, воспеваем»	6 Allegro (Sanctus)
6 Andantino (Nach der Wandlung)	«Взгляни! Отче на высоком троне»	3 Andantino (Graduale)
7 Largo (Agnus Dei)	«Созерцайте его с болью»	7 Adagio (Nach der Wandlung)

<sup>598</sup> «Смерть Дидоны» – немецкий перевод либретто П. Метастазо «Покинутая Дидона».

<sup>599</sup> *Schuler M. Vogler und seine Deutsche Kirchenmusik. S. 79.*

1 редакция	Текстовая основа разделов мессы	2 редакция
8 Andantino (Die geistliche Communion)	«Господи, я не достоин»	8 Andante (Agnus Dei)
9 Maestoso (Zum Beschluss)	«Вот агнец принесен в жертву»	9 Allegro maestoso (Nach dem Ite Missa est)

Основное отличие состояло в изменении оркестрового состава: на этот раз Фоглер использовал струнные смычковые, деревянные духовые, валторны, литавры и трубы, три тромбона и орган (таблица 10).

Таблица 10. Состав оркестра в номерах «Немецкой церковной музыки»

Г.Й. Фоглера

Раздел	Состав оркестра
Kyrie	Литавры, трубы, валторны, тромбоны, флейты, гобои, фаготы, струнные, орган
Gloria	Литавры, трубы, валторны, тромбоны, флейты, гобои, кларнеты, фаготы, струнные, орган
Graduale	Трубы, валторны, флейты, кларнеты, фаготы, струнные, орган
Credo	Литавры, трубы, валторны, тромбоны, флейты, гобои, кларнеты, фаготы, струнные, орган
Offertorium	Валторны, флейты, кларнеты, фаготы, струнные, орган
Sanctus	Литавры, трубы, валторны, тромбоны, флейты, гобои, фаготы, струнные, орган
Nach der Wandlung	Тромбоны, валторны, флейты, гобои, кларнеты, фаготы, струнные, орган
Agnus Dei	Валторны, флейты, гобои, кларнеты, фаготы, струнные, орган
Nach dem Ite Missa est	Литавры, трубы, валторны, тромбоны, флейты, гобои, кларнеты, фаготы, струнные, орган

Как видно из таблицы, полный состав присутствует всего в двух номерах – во втором (Gloria) и заключительном (Nach dem Ita Missa est) номерах сочинения. Более того, есть номера, где некоторые инструменты на продолжительное время «выключаются». Так, в № 2 (Gloria) звучащий с самого начала полнозвучный оркестр с 63-го по 78 такт на словах «Он завораживает нас» (Erbarm dich über uns) сменяется весьма скромным составом, включающим лишь струнную группу и

орган, с 79 такта вновь вступают все инструменты. Интересным представляется и другой пример оркестровки сочинения. В № 3 (Graduale) вначале вступает хор с органом, с 9 такта добавляются духовые, и лишь с 17 такта подключаются струнные.

В целом, можно говорить о многообразном проявлении в партитуре Фоглера принципа концертирования. Сам композитор подчеркивал, что в его сочинении речь идёт не об инструментальном сопровождении, а об участии самостоятельных инструментальных «хоров»<sup>600</sup>: смычкового квартета, трубных голосов (флейты, гобои, кларнеты, фаготы), металлических инструментов (валторны, трубы, тромбоны) и литавр – по сути речь идет о струнной, деревянной духовой, медной духовой и ударной группах. В партитуре «Немецкой церковной музыки» нередко можно встретить их противопоставление. К примеру, в № 2 (Sanctus) тембр деревянных духовых противопоставлен медным духовым (рис. 65).

The image shows a musical score for the woodwind and brass sections of a piece. The instruments listed on the left are: Timpani (bass clef), Trombe (D) (treble clef), Corni (D) (treble clef), Tromboni (bass clef), Flauti et Oboè (treble clef), Clarinetti (A) (treble clef), and Fagotti (bass clef). The score is in common time (C) and D major. The woodwinds (Flutes and Oboes) enter with a melodic line marked 'p' (piano) starting around measure 17. The brass instruments (Trumpets, Horns, Trombones) play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Timpani part has a steady eighth-note pattern. The Fagotti part has a melodic line that enters later in the fragment.

Рис. 65. Г.Й. Фоглер «Немецкая церковная музыка», № 2 Gloria, фрагмент партии медных и деревянных духовых, тт. 97–111

<sup>600</sup> Цит. по: Schuler M. Vogler und seine Deutsche Kirchenmusik. S. 79.

В этом же примере (рис. 65) обращает на себя внимание чередование тембров внутри одной группы (в данном случае флейты чередуются с гобоями на фоне партии кларнетов и фаготов). Аналогичных приемов в «Немецкой церковной музыке» немало. Так, в № 6 (Sanctus) эти же тембры (флейты и гобоя) воспринимаются как противоположные, причем здесь (рис. 66) они поддерживают разные вокальные партии (флейты звучат с партией *solī* у сопрано и тенора, гобои сопровождают *solī* альты и баса).

The image shows a musical score for a fragment of the Sanctus, No. 6, from G.J. Vogler's 'German Church Music'. The score is divided into two systems. The top system features woodwinds: Flauti et Oboe (Flutes and Oboes) and Fagotti (Bassoons). The Flauti et Oboe part is marked with a dynamic of *p* and includes the instruction *8va* (8va) above the staff. The Fagotti part is also marked with *p*. The bottom system features the choir, with parts for Soprano (Solo), Alto (Solo), Tenor (Solo), and Bass (Solo). The lyrics are in German: 'Wer an die Herrlich Keit am großen di durch die in Macht wart Wel tet sie an'. The tempo marking *600* is visible at the top right of the woodwind section.

Рис. 66. Г.Й. Фоглер «Немецкая церковная музыка», № 6 Sanctus, фрагмент партии хора и деревянных духовых, тт. 9–14

Сам Фоглер считал, что его главная цель – «придать слову живописное звучание»<sup>601</sup>. Отметим, что в «Немецкой церковной музыке» Фоглера тембр инструмента – важнейший компонент для достижения этой цели. Часто в партитуре можно встретить сольные фразы или предложения у различных инструментов (рис. 67, 68).

<sup>601</sup> Vogler G.J. Betrachtungen der Mannheimer Tonschule. Bd. 2. S. 173.





Рис. 67. Г.Й. Фоглер «Немецкая церковная музыка», № 1 Kyrie, флейтовое соло, тт. 31–34



Рис. 68. Г.Й. Фоглер «Немецкая церковная музыка», № 5 Offertorium, соло валторн, тт. 28–31

Принцип концертирования ярко проявляется в № 4 (Credo). Первая половина номера (44 такта из 85) построена на антифонном противопоставлении партий, звучащих *solī* и *tutti*, причем как вокальных, так и инструментальных. Более того, каждый раз солирующие партии хора поддерживаются разными оркестровыми тембрами.

Таким образом, «Немецкая церковная музыка» Фоглера – это концертная месса. В данном случае интересны и точки соприкосновения, и отличия от мессы *in C* И. Хольцбауэра, рассмотренной в предыдущем параграфе. Отметим особую роль оркестра для обоих сочинений. В этом, безусловно, видится влияние мангеймского симфонического стиля. Однако, если у Хольцбауэра оно ощущалось в первую очередь в сфере музыкального языка (использование мангеймских манер), то в случае с Фоглером – в усилении самостоятельности оркестровых партий и мастерском использовании тембровых контрастов. В отличие от мессы Хольцбауэра Фоглер здесь гораздо реже использует полифонические приемы, отдавая предпочтение гомофонно-гармоническому складу, что, по всей видимости, продиктовано жанром.

Такое же отличие обращает внимание и при сравнении «Немецкой церковной музыки» с католическими сочинениями Фоглера, в которых он отдает

весомую дань полифоническому письму. К примеру, в *Missa Pastoritia* № 2 E-dur, написанной в 1775 году в Мангейме мессе используются различные виды имитационной и канонической техники. Общим же для нее и «Немецкой» церковной музыки можно считать роскошное оркестровое «убранство», разнообразное и эффектное использование солирующих инструментов, контрастов tutti и соло – всего того, что отличало лучшие образцы «концертных месс».

Если говорить о стилистике церковных сочинений Фоглера в целом, то стоит отметить его отношение к выразительности отдельных аккордов и их последовательностей. Как отмечал Ф. Вальтер, гармоническая характеристичность «продвигала композитора к явно выраженной программной музыке»<sup>602</sup>. К примеру, в четырехголосном *Miserere*, посвященном папе Пию VI и исполненном в Мангейме в 1776 году, особой экспрессивной силой наделен аккорд с уменьшенной терцией и септимой dis- f-a-c<sup>603</sup>. Многократное повторение этого же аккорда (вводный в доминанту с пониженной терцией) Р. Джерваси отмечает в «Немецкой церковной музыке» на словах «Мы плачем здесь пред Твоим тронem» (*Wir weinen hier vor Deinem Thron*) из первой части<sup>604</sup> (рис. 69).



Рис. 69. Г.Й. Фоглер «Немецкая церковная музыка», № 1 *Kyrie*, тт. 21–24

<sup>602</sup> *Walter F.* Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hofe. S. 193–194.

<sup>603</sup> Цит. по: *Ibid.* 193.

<sup>604</sup> *Gervasi R.* Die Messen Georg Joseph Voglers. S. 142. Отметим, что Фоглер внес вклад в развитие гармонической теории. Именно с его работ берет начало ступенный метод обозначения аккордов, главный принцип которого заключается «в систематике гармоний на базе ступеней диатонической гаммы». – *Холопов Ю.Н.* Ступени и функции, или как правильно определять гармонию // *Гармония: проблемы науки и методики.* Ростов-на-Дону: РГК, 2002. Вып. 1. С. 108; также см. *Жесткова О.В., Волкова А.С.* Гармоническая система Г.Й. Фоглера // *С гармонией по жизни.* (К Юбилею Л.А. Федотовой). Казань: КГК им. Н.Г. Жиганова, 2012. С. 44–65.

Подведем итоги. Церковная музыка на протяжении всей второй половины XVIII века была значимым явлением для культурного пространства Курпфальца. При этом мангеймская традиция находилась в русле актуальных тенденций в развитии церковного музыкального направления. С одной стороны, Мангейм был одним из немецких городов, где наиболее активно шло внедрение театрального стиля в духовные произведения. С другой стороны, мангеймская церковная музыка находилась в поисках «отечественного акцента»<sup>605</sup>. В процессе поиска национального своеобразия в Мангейме впервые были созданы мессы на немецком языке с оркестровым сопровождением – «Немецкая церковная музыка» Фоглера и «Немецкая месса или восхваление» Хольцбауэром<sup>606</sup>.

---

<sup>605</sup> *Vogler G.J.* Betrachtungen der Mannheimer Tonschule. Bd. 2. S. 171.

<sup>606</sup> *Wörner K.* Geschichte der Musik : ein Studien- und Nachschlagebuch / hrsg. Von Lenz Meierott, neu bearb. Von Wolfgang Gratzner... 8. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1993. S. 328.

## Заключение

Проведенное исследование мангеймской традиции 1760–1770-х годов, рассмотрение поэтики основных музыкальных жанров, представляющих эту традицию, позволило сделать ряд выводов.

1. В 1760–1770-е годы именно Мангейм взял на себя роль лидера среди немецких городов в области музыкального искусства. По грандиозному разнообразию и новаторским поискам в конце 1770-х годов Мангейм превосходил Берлин, Штутгарт, Мюнхен, более того, он не уступал и таким столицам империй, как Вена и Париж. Уже в XVIII веке мангеймская традиция получила высокую оценку как в трудах теоретиков, живших некоторое время в Мангейме (Фоглер, Шубарт), так и в воспоминаниях путешественников, среди которых много известных музыкантов и поэтов (Вольтер, Шиллер, Виланд, София фон Ля Рош, Берни, Глюк, Моцарт и др.).

2. Важнейшую роль для бурного процветания города и, в частности, мангеймской музыкальной традиции сыграл курфюрст Карл Теодор. Его амбиции и художественный вкус позволили превратить Мангейм в культурный центр европейского масштаба, подтверждением чему служит тот факт, что курфюрста именовали «рейнским Титом»<sup>607</sup>. Привлекая ко двору лучших виртуозов Европы, субсидируя обучение музыкантов двора за границей, создавая все условия для их комфортного существования и творческого развития, Карл Теодор, с одной стороны, поддерживал свой статус просвещенного правителя, с другой стороны, способствовал тем самым стремительному развитию Мангейма, что выделяло город среди других немецких центров. И расцвет музыкальной культуры Мангейма в 1760–1770-е годы, и фактическое угасание мощной традиции после отъезда Карла Теодора в Мюнхен показывают, что роль мангеймского курфюрста была крайне значимой в развитии всех форм художественной жизни Пфальца.

---

<sup>607</sup> *Pelker B. Musikalische Akademien. S. 49.*

3. Мангейм находился на пересечении разных национальных традиций, творчески использовал их самобытность для формирования собственного стиля. Взаимодействие стилевых и жанровых тенденций, связанных с итальянской, французской и австро-немецкой музыкой, характеризовало особенности мангеймской музыкальной культуры и ставило ее в один ряд с венской. Исходной моделью для композиторов мангеймской школы явилась итальянская увертюра: многие приемы, которые благодаря Гуго Риману считались изобретением мангеймцев, на самом деле впервые были использованы итальянскими композиторами. Соединив заимствованное у итальянцев с мощно развитой в Пфальце оркестровой деятельностью, мангеймская «мастерская» породила новый оркестровый язык.

4. Мангеймская симфония занимает важное место в становлении и развитии симфонии как концертного жанра. Анализ симфонических сочинений композиторов Пфальца позволяет говорить о формировании типа симфонического цикла, который стал в какой-то мере образцом для венских мастеров и приобрел в сочинениях классиков совершенное воплощение. Важнейшее прогрессивное достижение мангеймцев заключается в формировании также «топики» классического музыкального языка. В Мангейме был создан свой оригинальный стиль, который в сфере музыкального тематизма выражался в соединении инструментального и музыкально-театрального начал, нашедшего свое воплощение в мангеймских манерах.

5. Высокий уровень оркестровой культуры в Мангейме обеспечил городу европейскую славу. В сочинениях разных жанров, принадлежащих перу мангеймских композиторов, оркестровая партия всегда разработана очень тщательно, с использованием всего арсенала технических и выразительных приемов, свойственных инструментальному исполнительству в знаменитой капелле. Самостоятельность и паритетность оркестровых групп, бóльшая, нежели в других региональных традициях, роль духовых, мастерское использование солирующих инструментов, богатство и дифференцированность динамических

оттенков и темповых нюансов – все это характерно для партитур и симфонических, и оперных, и церковных сочинений.

6. На сцене театра осуществлялись разнообразные постановки, многие из которых были своего рода экспериментами в оперном жанре. В Мангейме работали композиторы разных стран. Траэтта, Майо, И.К. Бах писали здесь оперы нового направления, в частности, синтезирующего итальянскую и французскую традиции. Таким образом, мы говорим о происходившей в Мангейме оперной реформе, проявлявшейся в усилении роли речитативов, в более активном использовании хоров, ансамблей, во введении в действие балета и др. С начала 1770-х годов в мангеймском театре начал культивироваться драматический балет. Во главе этого направления стоял Э. Лошери, который во многом следовал принципам Ж. Новерра. Драматизации балета содействовала виртуозная и эмоциональная игра музыкантов придворной капеллы.

7. В 1770-е годы в Мангейме активное распространение в разных сферах музыкального искусства получила национальная идея. Именно в мангеймском оперном театре были предприняты попытки создания немецкого национального театра. Успехов в этом направлении добились И. Хольцбауэр и А. Кляйн. Их зингшпиль «Гюнтер фон Шварцбург» – фактически, первая полноформатная немецкая опера с драматическим сюжетом и без разговорных диалогов. К сожалению, эта интенция развития не получила, так как дальнейшие поиски самобытности в немецкой музыке шли в комическом жанре. В мангеймской церковной музыке также осуществлялись попытки национальной самоидентификации. Религиозная толерантность, свойственная двору курфюрста и Пфальцу в целом, интерес к текстovým и музыкальным особенностям церковных композиций, принадлежавших разным конфессиям, повышенное внимание к немецкому языку привели во второй половине 1770-х годов к созданию месс «концертного» типа на немецком языке. Мангеймские композиторы активно работали над внедрением театрального стиля в духовные произведения, что также отвечало передовым тенденциям второй половины XVIII

века. В концертных мессах Хольцбауэра и Фоглера наблюдается связь с мангеймским симфоническим стилем.

Творчество мангеймских композиторов в восприятии музыкантов и меломанов нашего времени, как правило, находится в тени произведений их великих современников – Гайдна, Моцарта и Бетховена. К сожалению, в настоящее время мангеймские сочинения незаслуженно редко включаются в концертный репертуар. Однако такое, хотелось бы верить, временное положение дел не должно умалять тот значительный вклад, который мангеймские композиторы внесли в историю музыкального искусства XVIII века.

\*\*\*

Настоящее исследование призвано привлечь внимание музыковедов к столь яркому феномену музыкальной культуры второй половины XVIII века, как мангеймская традиция. Дальнейшая разработка этой темы возможна по нескольким направлениям:

- детальное сравнение мангеймской инструментальной и оперной музыки с наследием композиторов венской традиции, не только классиков (Гайдн, Глюк, Моцарт, Бетховен), но также их предшественников и современников;
- исследование творчества отдельных представителей мангеймской школы с целью определения их индивидуальных черт внутри общей приверженности мангеймской традиции;
- детальное рассмотрение камерно-инструментального творчества мангеймских композиторов сквозь призму взаимосвязи различных национальных традиций и общеевропейских процессов становления камерных жанров.

**Список сокращений**

Briefe GA	Mozart: Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe
DTB	Denkmäler deutscher Tonkunst in Bayern
DTÖ	Denkmäler der Tonkunst in Österreich
MGG	Die Musik in Geschichte und Gegenwart
NG	The New Grove Dictionary of Music and Musicians



### Список литературы

1. Аберт, Г. В.А. Моцарт : в 2 ч. / Г. Аберт ; [пер. с нем., вступ. статья, коммент. К. К. Саквы]. – М. : Музыка, 1978. – Ч. I. Кн. 1. – 534 с.
2. Аберт, Г. В.А. Моцарт : в 2 ч. / Г. Аберт; [пер. с нем., вступ. статья, коммент. К. К. Саквы]. – 2-е изд. – М. : Музыка, 1988. – Ч. I. Кн. 2. – 608 с.
3. Альгаротти, Ф. Очерк об опере / Ф. Альгаротти // Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков. – М. : Музыка, 1971. – С. 118–132.
4. Антоненко, Е.Ю. Церковная музыка Бальдассаре Галуппи : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Антоненко Екатерина Юрьевна. – М., 2013. – 271 с.
5. Артемьев, С.Е. Кларнетовые концерты в творчестве мангеймских композиторов [Электронный ресурс] / С.Е. Артемьев // Культура & общество, Интернет-журнал МГУКИ / Моск. гос. ун-т культуры и искусств. – М. : МГУКИ, 2004. URL: <http://www.e-culture.ru/Articles/2007/Artemyev.pdf> (дата обращения: 15.05.2017).
6. Артемьев, С.Е. Кларнетовый концерт в европейской музыке XVIII века: от Мольтера к Моцарту : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Артемьев Сергей Евгеньевич. – Нижний Новгород, 2007. – 178 с.
7. Баранов, А.Г. Мессы Йозефа Гайдна в контексте литургической музыки Австрии XVIII века : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Баранов Алексей Геннадьевич. – Казань, 2011. – 246 с.
8. Баранова, Т.Б. Из истории органной мессы / Т.Б. Баранова // Историко-теоретические вопросы западноевропейской музыки. Сб. трудов ГМПИ / сост. Р.К. Ширинян. – М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1978. – Вып. 40. – С. 143–157.
9. Бахтин, М.М. Вопросы литературы и эстетики / М.М. Бахтин. – М. : Худ. лит., 1975. – 504 с.
10. Березин, В.В. Духовые инструменты в музыкальной культуре классицизма / В.В. Березин. – М. : Институт общего среднего образования Российской Академии образования, 2000. – 388 с.

11. Березин, В.В. Духовые инструменты в раннеклассическом оркестре / В.В. Березин // Инструментальная музыка классицизма : Вопросы теории и исполнительства. Научн. тр. Моск. консерватории / сост. В.В. Березин. – М. : Московская консерватория, 1998. – Сб. 22. – С. 4–25.
12. Берни, Ч. Музыкальные путешествия : дневник путешествия 1772 г. по Бельгии, Австрии, Чехии, Германии и Голландии : пер. с англ. / Ч. Берни ; вступ. ст. С.Л. Гинзбург ; ред. и примеч. С.Л. Гинзбург. – М.-Л. : Музыка, 1967. – 290 с.
13. Блинова, С.В. Композиторы «второго ряда» в эпоху венского классицизма / С.В. Блинова // Композиторы «второго ряда» в историко-культурном процессе : Сб. статей. – М. : Композитор, 2010. – С. 80–90.
14. Блинова, С.В. Формирование и функционирование тематизма в венской симфонической школе XVIII века: Композиторы «второго ранга» : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / С.В. Блинова. – М. : ГИИ, 2000. – 253 с.
15. Бобровский, В.П. Сонатно-циклическая форма / В.П. Бобровский // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М. : Советская энциклопедия, 1974. – Т. 5. – С. 204–206.
16. Бобровский, В.П. Тематизм как фактор музыкального мышления. Вып. 1 : Моцарт, Бетховен, Шопен, Шуман / В.П. Бобровский ; [отв. ред. Е. И. Чигарева]. – М. : URSS, 2010. – 272 с.
17. Бобровский В.П. Функциональные основы музыкальной формы / В.П. Бобровский. – М. : Музыка, 1977. – 332 с.
18. Бочаров, Ю.С. Итальянская увертюра : век восемнадцатый / Ю.С. Бочаров // Старинная музыка. – 2012. – № 1–2. – С. 17–22.
19. Бочаров, Ю.С. Классическая сонатная форма : факты и домыслы / Ю.С. Бочаров // Ученые записки РАМ им. Гнесиных. – 2012. – № 3. – С. 44–53.
20. Бочаров, Ю.С. О систематизации жанров инструментальной музыки эпохи барокко [Электронный ресурс] / Ю. С. Бочаров // Музыкальная наука в едином культурном пространстве: IV Международная интернет-конференция, Российская академия музыки имени Гнесиных, 15 марта–15 декабря 2016. URL:

<http://gnesinstudy.ru/wp-content/uploads/2016/12/BotscharovYS1.pdf> (дата обращения: 9.05.2018).

21. Брион, М. Повседневная жизнь Вены во времена Моцарта и Шуберта / М. Брион. – М. : Молодая гвардия, 2009. – 146 с.
22. Булгакова, А.А. Топика в литературном процессе: пособие / А.А. Булгакова. – Гродно : ГрГУ, 2008. – 107 с.
23. Бэлза, И.Ф. Очерки развития чешской музыкальной классики / И.Ф. Бэлза. – М. : Музгиз, 1951. – 588 с.
24. Бэлза, И.Ф. История чешской музыкальной культуры. В 3 т. / И.Ф. Бэлза ; [отв. ред. Л. С. Гинзбург]. – М. : АН СССР, 1959. – Т. 1. – 330 с.
25. Бюкен, Э. Героический стиль в опере / Э. Бюкен / пер. с нем. под ред. М. В. Иванова-Борецкого. – М. : Музгиз, 1936. – 183 с.
26. Бюкен, Э. Музыка эпохи рококо и классицизма / Э. Бюкен. – М. : Музгиз, 1934. – 270 с.
27. Важнейшие события в истории Хайдельберга (Гейдельберга) [Электронный ресурс]. URL: [http://www.guideheidelberg.de/article\\_single.php?lng=fakcvpndlikhv&cid=19&aid=109](http://www.guideheidelberg.de/article_single.php?lng=fakcvpndlikhv&cid=19&aid=109) (дата обращения: 4.02.2018).
28. Вишлев, О.В. Пфальц [Электронный ресурс] / О.В. Вишлев // Большая российская энциклопедия. URL: [https://bigenc.ru/world\\_history/text/3485696](https://bigenc.ru/world_history/text/3485696) (дата обращения: 15.02.2018).
29. Волкова, А.С. Аббат Фоглер: забытый новатор / А.С. Волкова // Музыка и время. – 2012. – № 4. – С. 48–52.
30. Всеобщая история архитектуры: в 12 т. [Электронный ресурс] – М. : Стройиздат, 1969. – Том 7. Западная Европа и Латинская Америка. XVII – первая половина XIX вв. / отв. ред. А.В. Бунин. – 620 с. URL: <http://totalarch.ru/node/329> (дата обращения: 16.09.2017).
31. Гервер, Л. Л. Ars combinatoria в музыке Моцарта / Л. Л. Гервер // Моцарт. Проблемы стиля : Сб. тр. РАМ им. Гнесиных. – М. : РАМ им. Гнесиных, 1996. – Вып. 135. – С. 68–77.

32. Гервер, Л.Л. *Ars combinatoria* в хоровой полифонии Генделя и Моцарта : опыт сравнения / Л.Л. Гервер // И. С. Бах, Г. Ф. Гендель, А. Скарлатти : проблемы изучения творческого наследия: сб. статей. – М. : РАМ им. Гнесиных, 2011. – С. 63–79.
33. Гервер, Л.Л., Лебедева, А.В. *Ars combinatoria* XVII-XVIII веков прообраз музыкальной техники XX века / Л.Л. Гервер, А.В. Лебедева // Искусство XX века : Диалог эпох и поколений. – Нижний Новгород : Нижегородская гос. консерватория им. М.И. Глинки, Ин-т «Открытое общество», 1999. – С. 30–50.
34. Гервер, Л.Л. Легко ли анализировать Моцарта? / Л.Л. Гервер // Советская музыка. – 1991. – № 12. – С. 59–64.
35. Гервер, Л.Л. Несколько замечаний по поводу фортепианной фактуры Моцарта / Л.Л. Гервер // Моцарт. Проблемы стиля : Сб. тр. РАМ им. Гнесиных. – М. : РАМ им. Гнесиных, 1996. – Вып. 135. – С. 129–138.
36. Германия : путеводитель / Ю.Б. Ларионова. – М. : Вокруг света, 2011. – Вып. 285. – 440 с.
37. Гладкова, И.Б. Топос Сибири в русской очерковой прозе 1960-1980-х годов (Л.Н. Мартынова, В.Г. Распутина, П. Н. Ребрина, И.Ф. Петрова) : Семантика, генезис, эволюция : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Гладкова Ирина Борисовна. – Омск, 2004. – 24 с.
38. Гуляницкая, Н.С. Поэтика музыкальной композиции : Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века / Н. С. Гуляницкая. – М. : Языки славянской культуры, 2002. – 432 с.
39. Гумерова, О.А. Творческие позиции мангеймской школы в свете идей «Бури и натиска» / О.А. Гумерова // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. – 2009. – № 4 (20). – С. 54–60.
40. Дарда, В.Н. Жанрово-стилевые параметры альтового концерта в творчестве композиторов мангеймской школы : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Дарда Валерия Николаевна. – Ростов-на-Дону, 2015. – 234 с.

41. Дарда, В.Н. Становление музыкальной парадигмы в творчестве композиторов Мангеймской школы / В.Н. Дарда // Вопросы инструментоведения : сб. ст. – СПб. : ред.-изд. комплекс РИИИ, 2014. – Вып. 9. – С. 208–211.
42. Дворницкая, А.В. Аббат Фоглер и мангеймская музыкальная традиция / А.В. Дворницкая // Старинная музыка. – 2016. – № 3. – С. 14–19.
43. Дворницкая, А.В. Кристиан Даниэль Шубарт – композитор, теоретик, эстетик / А.В. Дворницкая // Исследования молодых музыковедов: Сб. статей по материалам Всероссийской научной конференции аспирантов и студентов 7–8 апреля 2015 года. – М. : РАМ им. Гнесиных, 2016. – С. 6–16.
44. Дворницкая, А.В. Мангейм глазами В. А. Моцарта / А.В. Дворницкая // Музыка и время. – 2014. – № 4. – С. 65–69.
45. Дворницкая, А.В. Мангеймская симфония и ее роль в истории жанра / А.В. Дворницкая // Актуальные проблемы высшего музыкального образования – 2017. – № 2 (44). – С. 10–16.
46. Дворницкая, А.В. Музыкальный театр Мангейма 1770-х : рождение национальной оперы? // Исследования молодых музыковедов: Сб. статей по материалам Всероссийской научной конференции аспирантов и студентов 3–4 апреля 2014 года. – М. : РАМ им. Гнесиных, 2014. – С. 70–76.
47. Дворницкая, А.В. Об устройстве музыкально-театрального дела в Мангейме во времена курфюрста Карла Теодора / А.В. Дворницкая // Опера в музыкальном театре: история и современность / сост. И.П. Сусидко. – М. : РАМ им. Гнесиных, Гос. Институт искусствознания, 2016. – С.40–48.
48. Дворницкая, А.В. О некоторых особенностях музыкально-церковных служб в Мангейме во второй половине XVIII века / А.В. Дворницкая // Исследования молодых музыковедов: Сб. статей по материалам Всероссийской научной конференции аспирантов и студентов 11–12 апреля 2017 года / РАМ им. Гнесиных. – М. : РАМ им. Гнесиных, 2017. – С. 98–106.
49. Демидова, А.К. Оркестровое письмо раннего Гайдна (на материале симфоний 1757-1774 годов) : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Демидова Анна Константиновна. – М., 2014. – 355 с.

50. Дживелегов, А.К., Бояджиев, Г.Н. История западноевропейского театра от возникновения до 1789 года [Электронный ресурс] / А.К. Дживелегов, Г.Н. Бояджиев. – М.–Л. : Искусство, 1941. – 615 с. URL: [http://az.lib.ru/d/dzhiwelegow\\_a\\_k/text\\_0330.shtml](http://az.lib.ru/d/dzhiwelegow_a_k/text_0330.shtml) (дата обращения: 15.02.2016).
51. Дуков, Е.В. Концерт в истории западноевропейской культуры / Е.В. Дуков. – М. : Классика-XXI. 2003. – 254 с.
52. Дэвис, Н. История Европы / Норман Дэвис ; [пер. с англ. Т. Б. Менской]. – М. : АСТ : Хранитель, 2007. – 943 с.
53. Евдокимова, Ю.К. Становление сонатной формы в предклассическую эпоху / Ю.К. Евдокимова // Вопросы музыкальной формы: сб.ст. / под ред. В.В. Протопопова. – М. : Музыка, 1972. – Вып. 2. – С. 98–138.
54. Есаков, В.В. Сонаты для клавира и скрипки В.А. Моцарта: особенности жанра и исполнительской интерпретации : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Есаков Вячеслав Вячеславович. – М., 2008. – 194 с.
55. Жесткова, О.В., Волкова, А.С. Гармоническая система Г.И. Фоглера / О.В. Жесткова, А.С. Волкова // С гармонией по жизни. (К Юбилею Л.А. Федотовой) / сост. О.В. Жесткова. – Казань : КГК им. Н.Г. Жиганова, 2012. – С. 44–65.
56. Захарова О.И. Музыкальная риторика XVII – первой половины XVIII в. / О.И. Захарова // Проблемы музыкальной науки. – М. : Советский композитор, 1975. – Вып. 3. – С. 345–378.
57. Захарова О.И. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII в. / О.И. Захарова. – М. : Музыка, 1983. – 77 с. (Вопросы истории, теории, методики).
58. История западноевропейского театра. – М. : Искусство, 1957. – Т. 2. – 907 с.
59. История зарубежного театра / Г.Н. Бояджиев, В.В. Головня, В.П. Стратилатова и др. – М. : Просвещение, 1981. – Ч. 1 : Театр Западной Европы от античности до Просвещения. – 336 с.
60. История немецкой литературы в трех томах / В.Шпивок, Х.Лангер, П.Вебер. – М. : Радуга, 1985. – Т.1. От истоков до 1789 г. – 350 с.

61. Йегер, О. Всемирная история. В 4-х томах. / Оскар Йегер. – М. : АСТ, Полигон, 2001. – Т. 2. Средние века. Книга IV . От Рудольфа Габсбурга до начала реформации (1273–1517) – 608 с. URL: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/History/Eger2/18.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/Eger2/18.php) (дата обращения 14.03.2015)
62. Карабегова, Е.В. Травестия и бурлеск в ирои-комической поэме К. М. Виланда «Оберон»: К проблеме эволюции травестии и бурлеска от XVII к XVIII веку [Электронный ресурс] / Е.В. Карабегова. URL: <http://lit-prosv.niv.ru/lit-prosv/articles-ger/karabegova-travestiya-burlesk.htm> (дата обращения: 29.03.2018)
63. Карамзин, Н.М. Письма русского путешественника / Н.М. Карамзин; [отв. ред. Д.С. Лихачев]. – Л. : Наука, 1984. – 717 с.
64. Карс, А. История оркестровки / Адам Карс ; [пер. с англ.]. – М. : Музыка, 1989. – 304 с.
65. Кириллина, Л.В. Галантность и чувствительность в музыке XVIII века [Электронный ресурс] / Л.В. Кириллина. // URL: <http://www.21israel-music.com/Galante.htm> (дата обращения: 4.10.2013).
66. Кириллина, Л.В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков / Л.В. Кириллина. – М. : МГК, 1996. – Ч. I. Самосознание эпохи и музыкальная практика. – 192 с.
67. Кириллина, Л.В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX вв. / Л.В. Кириллина. – М. : Композитор, 2007. – Ч. II. Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. – 224 с.
68. Кириллина, Л.В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века / Л.В. Кириллина. – М. : Композитор, 2007. – Ч. III. Поэтика и стилистика. – 376 с.
69. Кириллина, Л.В. Реформаторские оперы Глюка / Л.В. Кириллина. – М. : Классика-XXI, 2006. – 384 с.
70. Кириллина, Л.В. Турецкая тематика в творчестве В. А. Моцарта / Л. В. Кириллина // Научный вестник Московской консерватории. – 2011. – № 1. – С. 5–25.

71. Клопшток // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона / под ред. И.Е. Андреевского, К.К. Арсеньева, О.О. Петрушевского. – Спб. : Ф.А. Брокгауз - И.А. Ефрон, 1895. – Т. XV (29). – С. 420.
72. Коваленко, Т.С. Духовные сочинения М. Гайдна в контексте австрийской музыкальной традиции XVIII века : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Коваленко Татьяна Сергеевна. – М., 2012. – 223 с.
73. Коваленко, Т.С. Духовные сочинения Михаэля Гайдна и церковная музыка Зальцбурга его времени / Т.С. Коваленко // Вестник ПСТГУ V : Музыкальное искусство христианского мира. – М., 2008. – Вып. 1 (2). – С. 68–93.
74. Конен, В.Дж. Театр и симфония. Роль оперы в формировании классической симфонии / В.Дж. Конен. – М. : Музыка, 1968. – 351 с.
75. Коробова, А.Г. Теория жанров в музыкальной науке: история и современность / А.Г. Коробова. – М. : МГК, 2007. – 173 с.
76. Красовская, В.М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. От истоков до середины XVIII века / В.М. Красовская. – Л. : Искусство, 1979. – 295 с.
77. Красовская, В.М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Преромантизм / В.М. Красовская. – Л. : Искусство, 1983. – 431 с.
78. Красовская, В. М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Эпоха Новерра / В.М. Красовская. – Л. : Искусство, 1981. – 286 с.
79. Ланштейн, П. Жизнь Шиллера / Петер Ланштейн. – М. : Книга по требованию, 2012. – 408 с.
80. Лебедева, А.В. Ars combinatoria и музыкальная практика XVIII в. : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Лебедева Анна Вадимовна. – М., 2002. – 291 с.
81. Лебедева, А.В. Из истории учений о комбинаторике / А.В. Лебедева // Философия и музыка : Сб. тр. РАМ им. Гнесиных. – М. : РАМ им. Гнесиных, 2001. – Вып. 159. – С. 23–50.
82. Лессинг, Г.Э. Гамбургская драматургия [Электронный ресурс] / Г. Э. Лессинг [ред. М. Лившица, вст.ст. В.Р. Гриба, ком. Б.И. Пуришева]. – М. ; Л. : Academia, 1936. – 519 с. URL: <http://17v-euro-lit.niv.ru/17v-euro-lit/articles/lessing-iz-gamburgskoj-dramaturgii-7.htm> (дата обращения: 14.05.2015).



83. Ливанова, Т.Н. История западноевропейской музыки до 1789 года : учебник / Т.Н. Ливанова. В 2-х т. – 2-е изд., перераб. и доп. – М. : Музыка, 1983. – Т. I : По XVIII век. – 696 с.
84. Ливанова, Т.Н. История западноевропейской музыки до 1789 года : учебник / Т. Н. Ливанова. В 2-х т. – 2-е изд., перераб. и доп. – М. : Музыка, 1982. – Т. II : XVIII век. – 622 с.
85. Луцкер, П.В., Сусидко, И.П. Аутентичность или систематика: о жанровых обозначениях старинной итальянской оперы / П. В. Луцкер, И. П. Сусидко // Музыка и время. – 2013. – № 9. – С. 7–10.
86. Луцкер, П.В., Сусидко, И.П. Итальянская опера XVIII века / П. В. Луцкер, И. П. Сусидко. – М. : ГИИ, 1998. – Часть I. Под знаком Аркадии. – 438 с.
87. Луцкер, П.В., Сусидко, И.П. Итальянская опера XVIII века / П. В. Луцкер, И. П. Сусидко. – М. : Классика-XXI, 2004. – Часть II. Эпоха Метастазио. – 768 с.
88. Луцкер П.В., Сусидко, И.П. Итальянская опера. – Ч. III. Опера и драма (рукопись).
89. Луцкер, П.В., Сусидко, И.П. Моцарт и его время / П. В. Луцкер, И. П. Сусидко. – М. : Классика-XXI, 2008. – 624 с.
90. Луцкер, П.В. Традиция итальянской комической оперы в XVII – первой половине XVIII века: генезис и поэтика жанров : дис. ... д-ра иск. : 17.00.02 / Луцкер Павел Валерьевич. – М., 2015. – 469 с.
91. Ля-Лоранси, де Л. Французская комическая опера XVIII века / Л. де Ля-Лоранси; [пер. с франц., вступ. статья и коммент. Н. Вольтер; под ред. А. Альшванга]. – М. : Музгиз, 1937. – 154 с.
92. Матвеева, А.Г., Полетова, Л.А., Стрелецкий, В.Н. Мангейм [Электронный ресурс] / А.Г. Матвеева, Л.А. Полетова, В.Н. Стрелецкий // Энциклопедия Всемирная история. URL: [https://w.histrf.ru/articles/article/show/mangieim\\_mankhaim](https://w.histrf.ru/articles/article/show/mangieim_mankhaim) (дата обращения: 20.03.2018).
93. Махов, А.Е. «Историческая топики»: раздел риторики или область компаративистики? [Электронный ресурс] / А. Е. Махов // Вопросы литературы. –

2011. – № 4. – С. 275–289. URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/2011/4/ma14.html> (дата обращения: 12.04. 2017)
94. Махов, А.Е. Топос / А. Е. Махов // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николкина. М. : НПК «Интервак», 2001. – Стб. 1076.
95. Мокульский, С.С. История западноевропейского театра / С.С. Мокульский. – М. : Искусство, 1939. – Т. 2. : Театр эпохи Просвещения. – 508 с.
96. Монархи Европы: судьба династий [Электронный ресурс] / ред. Н.В. Попов. – М. : Терра, 1997. – 624 с. URL: <http://bibliotekar.ru/dinastii/7.htm> (дата обращения 23.11.2017)
97. Митрофанов, П.П. История Австрии с древнейших времён до 1792 года / П.П. Митрофанов. – М. : Едиториал УРСС, 2003. – Изд. 2-е. – 156 с.
98. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII-XVIII вв. / сост. текстов и общ. ред. В.П. Шестакова. – М. : Музыка, 1971. – 688 с.
99. Нагина, Д.А. Концертные арии В.А. Моцарта и вокальное искусство его времени : монография / Д.А. Нагина. – М. : РАМ им. Гнесиных, 2015. – 150 с.
100. Нагина, Д.А. Концертные арии В.А. Моцарта в контексте вокального искусства второй половины XVIII века : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Нагина Дана Александровна. – М., 2013. – 194 с.
101. Нагина, Д.А. О музыкальных идеях Симфонии Кончертанте Es-dur В.А. Моцарта в контексте проблем «своего» и «чужого» [Электронный ресурс] / Д.А. Нагина // Современные проблемы музыкознания. 2017. – № 2. – С. 41–61. URL: <http://gnesinsjournal.ru/archives/315> (дата обращения: 7.06.2018).
102. Новая история стран Европы и Америки : Первый период / под ред. А.В. Адо. – М. : Высшая школа, 1986. – 623 с.
103. Новерр, Ж. Ж. Письма о танце / Ж. Ж. Новерр ; [пер. с фр. под ред. А.А. Гвоздева]. – СПб. : Лань ; ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2007. – 2-е изд., испр. – 384 с. (Мир культуры, истории и философии).
104. Паламарчук, Е.Н. Жанр немецкой католической мессы в музыкальной культуре Австрии и Германии конца XVIII–первой трети XIX в. /

Е.Н. Паламарчук // Вестник ПСТГУ. Серия V. Вопросы истории и теории христианского искусства. – 2011. – Вып. 3 (6). – С. 125–148.

105. Пилипенко, Н.В. Франц Шуберт и театр у Каринтийских ворот / Н.В. Пилипенко // Старинная музыка. – 2013. – № 2. – С. 26–30.

106. Полиевская, А.С. Экзотический топос в творчестве Н.С. Гумилева : автореф. дис. ...канд.филол.наук : 10.01.01 / Полиевская Александра Сергеевна. – М., 2006. – 16 с.

107. Понятовский, С.П. История альтового искусства / С. П. Понятовский. – М. : Музыка, 1984. – 223 с.

108. Пылаев, М.Е. Иоганн Стамиц глазами Карла Дальхауза : несовершенство формы или маньеризм? / М.Е. Пылаев // Старинная музыка. – 2011. – № 3–4. – С. 53–59.

109. Пылаев, М.Е. Проблемы теории и истории европейской музыки в научном наследии Карла Дальхауза : дис. ... докт. иск. / Пылаев Михаил Евгеньевич. – М. : МГК, 2016. – 470 с.

110. Ренессанс. Барокко. Классицизм. Проблема стилей в западноевропейском искусстве XV-XVIII вв. / отв. ред. Б.Р. Виппер, Т.Н. Ливанова. – М. : Наука, 1966. – 349 с.

111. Репина, Н.В. Комическая опера Г. Ф. Телемана на гамбургской сцене: музыкальная комедия «Терпеливый Сократ» и интермеццо «Пимпионе» [Электронный ресурс] / Н.В. Репина // Вестник Российской академии музыки имени Гнесиных. – 2010. – № 1. – С. 1–6. URL: <http://test.gnesin-academy.ru/vestnikram/file/01repina.pdf> (дата обращения: 20.05.2018).

112. Роллан, Р. Полн. собр. соч.: в 20 т. / Р. Роллан [под ред. А. Шишмарской, пер. Н. Шульговского]. – Л. : Худ. лит., 1935. – Т. 17 : Музыкальное путешествие в страну прошлого. – 320 с.

113. Русаковский, О.В. Тридцатилетняя война 1618–48 [Электронный ресурс] / О.В. Русаковский // Большая российская энциклопедия. URL: [https://bigenc.ru/world\\_history/text/4203551](https://bigenc.ru/world_history/text/4203551) (дата обращения: 15.01. 2018)

114. Сахаров, П. Пасха Страстей и Воскресения. Страстная пятница: парадокс Креста [Электронный ресурс] / П. Сахаров. URL: <http://www.taday.ru/text/974393.html> (дата обращения: 13.12.2017).
115. Смолина К.А. Сто великих театров мира [Электронный ресурс] / К.А. Смолина. – М. : Вече, 2001. – 479 с. URL: <https://www.booksite.ru/localtxt/the/atr/es/sto/34.htm> (дата обращения: 24.05.2018).
116. Стуколкина, С. М. Соната для клавира и фортепиано в творчестве композиторов Австрии второй половины XVIII – начала XIX веков : автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Стуколкина Светлана Михайловна. – Москва, 2002. – 24 с.
117. Сусидко, И.П. Итальянская церковная музыка XVIII века: о стилях, жанрах и региональных традициях / И.П. Сусидко // Ученые записки РАМ им. Гнесиных. – 2015. – № 2 (13). – С. 12–25.
118. Сусидко, И.П. Музыкальная драма Глюка в контексте культуры эпохи Просвещения : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Сусидко Ирина Петровна. – М., 1988. – 246 с.
119. Сусидко, И.П. Томмазо Траэтта между Мангеймом и Санкт-Петербургом / И.П. Сусидко // Музыкаведение в XXI веке. Россия и Германия: диалоги и параллели. Сб. науч. тр. – М. : РАМ им. Гнесных, 2014. – С. 57–64.
120. Сусидко, И.П. О некоторых особенностях жанра оперы серия / И.П. Сусидко // Из истории западноевропейской оперы. Сб. научных трудов ГМПИ им. Гнесиных. – М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1988. – Вып. 101. – С. 56–75.
121. Сусидко, И.П. Опера seria: генезис и поэтика жанра : дис. ... д-ра иск. : 17.00.02 / Сусидко Ирина Петровна. – М., 2000. – 409 с.
122. Теоретическая поэтика: Понятия и определения: Хрестоматия для студентов [Электронный ресурс] / Авт.-сост. Н.Д.Тамарченко. – М. : РГГУ, 2001. – 467 с. URL: <http://www.philologoz.ru/tamar/t10.htm> (дата обращения 26.05.2018).
123. Теория культуры : Учебное пособие [Электронный ресурс] / под ред. С.Н. Иконниковой, В.П. Большакова. – СПб. : Питер, 2008. – 592 с. – URL: <http://sv-scena.ru/athenaeum/teoriya-kuljtury.html> (дата обращения: 5.04.2014).

124. Тихонова, А.И. Прочтение текста в музыке католической мессы: От грегорианского хорала к Гайдну и Моцарту / А.И. Тихонова // Вестник ПСТГУ. Серия V: Музыкальное искусство христианского мира. – М., 2007. – № 1 (1). – С. 140–170.
125. Фортунатов, Ю.А. Лекции по истории оркестровых стилей / Ю.А. Фортунатов. – М. : Композитор, 2004. – 384 с.
126. Фортунатов, Ю.А. Оркестр Моцарта / Ю.А. Фортунатов // Инструментальная музыка классицизма. Вопросы теории и исполнительства. Науч. тр. МГК им. Чайковского. – М. : Московская консерватория, 1998. – Вып. 22. – С. 51–66.
127. Хазиева, Д.З. Музыкальная драматургия балетов Глюка в контексте балетной реформы XVIII века : дис. ... канд. иск. : 17.00.09 / Хазиева Диана Закировна. – СПб., 2012. – 177 с.
128. Холопов Ю.Н. Ступени и функции, или как правильно определять гармонию / Ю.Н. Холопов // Гармония : проблемы науки и методики. – Ростов-на-Дону : РГК, 2002. – Вып. 1. – С. 106–121.
129. Холопова, В.Н. Музыкальный тематизм / В.Н. Холопова. – М. : Музыка, 1983. – 88 с.
130. Цукер, А.М. В тени классиков: к проблеме целостности музыкально-исторического процесса / А.М. Цукер // Композиторы второго ряда в историко-культурном процессе : сб. статей / ред.-сост. А. М. Цукер ; Ростовская гос. консерватория им. С. В. Рахманинова. – М. : Композитор, 2010. – С. 34–56.
131. Черная, Е.С. Моцарт и австрийский музыкальный театр / Е.С. Черная. – М. : Гос. музыкальное изд-во, 1963. – 433 с.
132. Шакирьянова, А.А. Инструментальные жанры «увеселительной музыки» в австро-немецкой культуре второй половины XVIII века : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Шакирьянова Александра Алексеевна. – Екатеринбург, 2018. – 222 с.
133. Шельтинг, Е.Е. Музыка XVIII века в контексте эстетики «Просвещенного вкуса» / Е.Е. Шельтинг // Музыка в контексте духовной культуры: Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. – М., 1992. – Вып. 120. – С. 59–82.

134. Шестаков, В.П. Очерки по истории эстетики. От Сократа до Гегеля / В.П. Шестаков. – М. : Мысль, 1979. – 372 с.
135. Шиллер, Ф. Тридцатилетняя война [Электронный ресурс] / Фридрих Шиллер // Собрание сочинений в 7 т. – М. Художественная литература, 1957. – Т.5 : Исторические сочинения. Статьи / Фридрих Шиллер ; [пер. А.Г. Горнфельд].  
 URL: [https://royallib.com/read/shiller\\_fridrih/tridtsatiletnyaya\\_voyna.html#163840](https://royallib.com/read/shiller_fridrih/tridtsatiletnyaya_voyna.html#163840)  
 (дата обращения: 5.02.2018).
136. Ширинян, Р.К. У истоков музыкальной драмы / Р.К. Ширинян // Из истории западноевропейской оперы. Сб. труд. ГМПИ им. Гнесиных. – Вып. 101 – М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1988. – С. 5–23.
137. Шушкова, О.М. Об эмансипации инструментальной музыки в музыкальной эстетике XVIII века: из истории музыкально-теоретических учений / О.М. Шушкова // Гуманитарный вектор. –2012. – № 3 (31). – С. 247–252.
138. Шушкова, О.М. Раннеклассическая музыка: эстетика, стилевые особенности, музыкальная форма : дис. ... докт. иск. : 17.00.02 / Шушкова Ольга Михайловна. – Новосибирск, 2002. – 323 с.
139. Эйнштейн, А. Моцарт. Личность. Творчество / Альфред Эйнштейн ; [пер. с нем. Е.М. Закс под ред. Е.С. Черной]. – М. : Музыка, 1977. – 450 с.
140. Abert, H. Niccolò Jommelli als Opernkomponist / H. Abert. – Halle : M. Niemeyer, 1908. – 525 S.
141. Adler, G. Wiener Instrumentalmusik vor und um 1750. Vorläufer der Wiener Klassik / G. Adler // Denkmäler der Tonkunst in Österreich. – Wien : Artaria ; Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1908. – Bd. 31.
142. Agawu, K. Playing with Signs. A Semiotic Interpretation of Classic Music / K. Agawu. – Princeton : Princeton University Press, 1991. – 154 p.
143. Angermüller, R. Mozart's Reisen in Europa. 1761–1791 / R. Angermüller. – Bad Honnef : Bock, 2004. – 296 S.
144. Baker, N. Ifigenia in Tauride by Gian Francesco de Majo : Mannheim's most radical opera / N. Baker // Mannheim – Ein Paradies der Tonkünstler? : Kongressbericht

- Mannheim 1999 / hrsg. L. Fischer, B. Pelker, R. Thomsen-Fürst. – Frankfurt am Main ; Berlin ; Bern ; Bruxelles ; New York ; Oxford ; Wien : Lang, 2002. – S. 353–364.
145. Ballet Music from the Mannheim Court / ed. F.K. Grave. – Madison : A-R Edition, Inc., 1996. – P. I. – XLIX, 144 p. (Resent Researches in the Music of Classical Era 45).
146. Ballet Music from the Mannheim Court / ed. N. Baker. – Madison : A-R Edition, Inc., 1997. – P. II. – XXV, 201 p. (Resent Researches in the Music of Classical Era 47).
147. Ballet Music from the Mannheim Court / ed. P. Cauthen, P.E. Corneilson, E.K. Wolf. – Madison : A-R Edition, Inc., 1998. – P. III. – XXXII, 105 p. (Resent Researches in the Music of Classical Era 52).
148. Ballet Music from the Mannheim Court / ed. M.P. McClymonds, C.G. Marsh. – Madison : A-R Edition, Inc., 1999. – P. IV. – XX, 118 p. (Resent Researches in the Music of Classical Era 57).
149. Beck, R. Geschichte und Genealogie der Hofmusikerfamilie Cannabich, 1707–1806 / R. Beck // Archiv für Musikwissenschaft. – 1777. – Vol. 34. – S. 298–309.
150. Betzwieser, T. Singspiel in Mannheim : Der Kaufmann von Smyrna von Abbe Vogler / T. Betzwieser // Mozart und Mannheim : Kongressbericht Mannheim 1991 / hrsg. von L. Finscher, B. Pelker, J. Reutter. – Frankfurt am Main ; Berlin ; Bern ; New York ; Paris ; Wien : Lang, 1994. – S. 119–144.
151. Beitrag zur Geschichte des deutschen Theaters / hrsg. von Christian August von Bertram. – Berlin : Birnstiel, 1775 [1776]. – 2 Stück. – 124 S.
152. Betzwieser, T. Opera comique als italienische Hofoper: Gretrys Zemira e Azor in Mannheim (1776) / T. Betzwieser // Mannheim – Ein Paradies der Tonkünstler? : Kongressbericht Mannheim 1999 / hrsg. L. Fischer, B. Pelker, R. Thomsen-Fürst. – Frankfurt am Main ; Berlin ; Bern ; Bruxelles ; New York ; Oxford ; Wien : Lang, 2002. – S. 435–466.
153. Braunbehrens, V. «Der beste Ort» – Mannheim oder Wien? / V. Braunbehrens // 176 Tage W.A. Mozart in Mannheim / hrsg. von Karin von Welck, Liselotte Homering. – Mannheim : Städtisches Reiss-Museum, 1991. – S. 42–49.

154. Böhmer, K. Das Oratorium Gioas, re di Giuda in den Vertonungen von Johannes Ritschel (Mannheim 1763) und Pompeo Sales (Koblenz 1781) / K. Böhmer // Mannheim – Ein Paradies der Tonkünstler? : Kongressbericht Mannheim 1999 / hrsg. L. Fischer, B. Pelker, R. Thomsen-Fürst. – Frankfurt am Main ; Berlin ; Bern ; Bruxelles ; New York ; Oxford ; Wien : Lang, 2002. – S. 227–252.
155. Budde, K. Sterne, Blitze, Luftballen, Astronomie und Physik zur Zeit Mozarts / K. Budde // 176 Tage W.A. Mozart in Mannheim / hrsg. von Karin von Welck, Liselotte Homering. – Mannheim : Städtisches Reiss-Museum, 1991. – S. 112–127.
156. Buelow, G.J. Wilderer, Johann Hugo von / G.J. Buelow // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 29 vols. ; [ed. Stanley Sadie and John Tyrrell]. – London : Oxford University Press, 2001. – Vol. 27. – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM).
157. Busch-Salmen, G. Zur sozialen Situation von Musikern im 18 Jahrhundert am Beispiel Mannheims / G. Busch-Salmen // 176 Tage W.A. Mozart in Mannheim / hrsg. von Karin von Welck, Liselotte Homering. – Mannheim : Städtisches Reiss-Museum, 1991. – S. 128–139.
158. Calella, M. «... une conversation vive et soutenue». Das Bild der deutschen Musik im Frankreich des späten 18. Jahrhunderts / M. Calella // Mannheim – Ein Paradies der Tonkünstler? : Kongressbericht Mannheim 1999 / hrsg. L. Fischer, B. Pelker, R. Thomsen-Fürst. – Frankfurt am Main ; Berlin ; Bern ; Bruxelles ; New York ; Oxford ; Wien : Lang, 2002. – S. 43–56.
159. Cantrell, B. Tommaso Traetta and His Opera Sofonisba: diss. Ph.D / Byron Cantrell. – Los Angeles, 1957. – 256 p.
160. Corneilson, P. Die Oper Kurfuerstlichen Hof zu Mannheim / P. Corneilson // Die Mannheimer Hofkapelle im Zeitalter Carl Theodors / hrsg. von L. Finscher. Mit Beitr. von Gabriele Busch-Salmen. – Mannheim : Palatium-Verl. im J-und-J-Verl., 1992. – 1. Aufl. – S. 113–130.



161. Corneilson, P. Mozart as vocal composer / P. Corneilson // *The Cambridge Companion to Mozart*. – Cambridge : Cambridge University Press, 2003. – P. 118–130.
162. Corneilson, P. *Opera at Mannheim, 1770 – 1778* : diss. Ph.D. / Paul Corneilson. – University of North Carolina at Chapel Hill, 1992. – 440 p.
163. Corneilson, P. *The Mannheim Years of Ludwig Fischer (1745–1825)* / P. Corneilson // *Mannheim – Ein Paradies der Tonkünstler?* : Kongressbericht Mannheim 1999 / hrsg. L. Fischer, B. Pelker, R. Thomsen-Fürst. – Frankfurt am Main ; Berlin ; Bern ; Bruxelles ; New York ; Oxford ; Wien : Lang, 2002. – S. 375–386.
164. Croll G. *Zur Vorgeschichte der Mannheimer* / G. Croll // *Kongressbericht Köln 1958*. – Kassel : Bärenreiter, 1959. – S. 82–86.
165. Dahlhaus, C. *Analyse und Werturteil* / C. Dahlhaus – Mainz u.a.: B. Schott's Söhne, 1970. – 242 S.
166. Dalhaus, C. *Europäische Musikgeschichte in Zeitalter der Wiener Klassik* / C. Dalhaus // *Analecta musicologia*. – Laaber, 1982. – Bd. 21. – S. 1–18.
167. Dahms, S. *Das Mannheimer Ballett im Zeichen der Ballettreform des 18. Jahrhunderts* / S. Dahms // *Die Mannheimer Hofkapelle im Zeitalter Carl Theodors* / hrsg. von L. Finscher. Mit Beitr. von Gabriele Busch-Salmen. – Mannheim : Palatium-Verl. im J-und-J-Verl., 1992. – 1. Aufl. – S. 131–140.
168. Dahms, S. *Etienne Lauchery, der Zeitgenosse Noverres* / S. Dahms // *Mozart und Mannheim : Kongressbericht Mannheim 1991* / hrsg. von L. Finscher, B. Pelker, J. Reutter. – Frankfurt am Main ; Berlin ; Bern ; New York ; Paris ; Wien : Lang, 1994. – S. 145–156.
169. Dahms, S. *Der konservative Revolutionär: Jean Georges Noverre und die Ballettreform des 18. Jahrhunderts* / S. Dahms. – München : epodium, 2010. – 505 S.
170. Dlabacž, G.J. *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien* / G.J. Dlabacž. – Prag : Haase, 1815.– 684 S.
171. Downs, A., Vendrix, P. Beck, Franz [François] Ignaz [Electronic source] / A. Downs, P. Vendrix // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 29 vols. ;

[ed. Stanley Sadie and John Tyrrell]. – London : Oxford University Press, 2001. – Vol. 3. – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM).

172. Dubowy, N. Il figlio delle selve – Holzbauers Oper zur Eröffnung des Theaters in Schwetzingen / N. Dubowy // Mannheim – Ein Paradies der Tonkünstler? : Kongressbericht Mannheim 1999 / hrsg. L. Fischer, B. Pelker, R. Thomsen-Fürst. – Frankfurt am Main ; Berlin ; Bern ; Bruxelles ; New York ; Oxford ; Wien : Lang, 2002. – S. 317–352.

173. Eitner, R. Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des 19.sten Jahrhundert: In 10 Bde / R. Eitner. – Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1900–1904.

174. Finscher, L. Mozarts Mannheimer Kompositionen / L. Finscher // 176 Tage W.A. Mozart in Mannheim / hrsg. von Karin von Welck, Liselotte Homering. – Mannheim: Städtisches Reiss-Museum, 1991. – S.140–151.

175. Finscher, L. Mozart und Mannheim / L. Finscher // Die Mannheimer Hofkapelle im Zeitalter Carl Theodors / hrsg. von L. Finscher. Mit Beitr. von Gabriele Busch-Salmen. – Mannheim : Palatium-Verl. im J-und-J-Verl., 1992. – 1. Aufl. – S. 71–96.

176. Frese, A. Bühnengestaltung für die Sommerresidenz / A. Frese // Hofoper in Schwetzingen : Musik, Bühnenkunst, Architektur / hrsg. Silke Leopold, Bärbel Pelker. – Heidelberg : Universitätsverlag Winter, 2004. – S. 181–250.

177. Fröhlich, J. Biographie des grossen Tonkünstlers Abt Georg Joseph Vogler / J. Fröhlich. – Würzburg : Thein, 1845. – 63 S.

178. Fukac, J. Böhmisches Länder und Mannheim im Netzwerk von «Musiktrassen» / J. Fukac // Untersuchungen zu Musikbeziehungen zwischen Mannheim, Böhmen und Mähren im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert / hrsg. Christine Heyter-Rauland, Christoph-Hellmut Mahling. – Mainz, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, Toronto : Schott, 1993. – S. 22–34.

179. German literature of the eighteenth century : the enlightenment and sensibility / Camden House history of German literature / ed. by Barbara Becker-Cantarino. – Rochester : Camden House, 2004. – V. 5. – 349 p.

180. Gervasi R. Die Messen Georg Joseph Voglers / R. Gervasi. – Marburg : Tectum-Verl., 2014. – 444 S.
181. Gradenwitz, P. Johann Stamitz : Leben – Umwelt – Werke / P. Gradenwitz. – Wilhelmshaven : Heinrichshofen, 1985. – Teil 2. Die Werke. – 187–455 S. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft 94).
182. Grave, F.K. Holzbauer, Ignaz (Jakob) [Electronic source] / F.K. Grave // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 29 vols. ; [ed. Stanley Sadie and John Tyrrell]. – London : Oxford University Press, 2001. – Vol. 11. – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM).
183. Grave, F.K., Grave, M.G. In Praise of Harmony: The Teachings of Abbé Georg Joseph Vogler / F.K. Grave, M.G. Grave. – Lincoln: University of Nebraska Press, 1988. – 338 p.
184. Grave, M.G. Vogler, Georg Joseph [Electronic source] / M.G. Grave // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 29 vols. ; [ed. Stanley Sadie and John Tyrrell]. – London : Oxford University Press, 2001. – Vol. 26. – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM).
185. Grout, D., Williams, H. A short history of opera / D.Grout, H.Williams. – New York : Columbia University Press, 2003. – 992 p.
186. Gunson, E. The Court of Carl Theodor: «A Paradise for Flautists» / E. Gunson // Mannheim – Ein Paradies der Tonkünstler? : Kongressbericht Mannheim 1999 / hrsg. L. Fischer, B. Pelker, R. Thomsen-Fürst. – Frankfurt am Main ; Berlin ; Bern ; Bruxelles ; New York ; Oxford ; Wien : Lang, 2002. – S. 263–284.
187. Gunson, E. Wendling [Electronic source] / E. Gunson // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 29 vols. ; [ed. Stanley Sadie and John Tyrrell]. – London : Oxford University Press, 2001. – Vol. 27. – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM).
188. Heinse, W. Hildegard von Hohenthal / W. Heinse // Sämtliche Werke / ed. Carl Schuddekopf. – Leipzig : Insel, 1903. – Bd. 5. – 368 S.

189. Hell H. Die neapolitanische Opernsinfonie in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. N. Porpora – L. Vinci – G.B. Pergolesi – L. Leo – N. Jommelli / H. Hell. – Tutzing : H.Schneider, 1971. – 623 S.
190. Henze-Döhring, S. Orchester und Orchestersatz in Christian Cannabichs Mannheimer Sinfonien / S. Henze-Döhring // Mannheim und Italien : zur Vorgeschichte der Mannheimer : Bericht über das Mannheimer Kolloquium im März 1982 / im Auftrag der Mozartgemeinde Kurpfalz / hrsg. von Roland Würtz. – Mainz : Schott, 1984. – S. 257–272.
191. Henze, S. Opera seria am kurpfälzischen Hofe : Traettas «Sofonisba», de Majos «Ifigenia in Tauride», Bachs «Temistocle» / S. Henze // Mannheim und Italien : zur Vorgeschichte der Mannheimer : Bericht über das Mannheimer Kolloquium im März 1982 / im Auftrag der Mozartgemeinde Kurpfalz / hrsg. von Roland Würtz. – Mainz : Schott, 1984. – S. 78–96.
192. Herrmann, W. Comedie francaise und deutschsprachige Wandertruppen. Schauspiel in Mannheim vor der Gründung des Nationaltheaters / W. Herrmann // Mannheim und sein Nationaltheater : Menschen–Geschichte(n)–Perspektiven / hrsg. Liselotte Homering und Karin v. Welck mit Beitr. Von Claudia Balk ... – Mannheim : Palatium Verl., 1998. – S. 356–367.
193. Herrmann, W. Die Mannheimer Operntextsammlung / W. Herrmann // Mannheim und Italien : zur Vorgeschichte der Mannheimer : Bericht über das Mannheimer Kolloquium im März 1982 / im Auftrag der Mozartgemeinde Kurpfalz / hrsg. von Roland Würtz. – Mainz : Schott, 1984. – S. 66–77.
194. Herrmann, W. Hoftheater, Volkstheater, Nationaltheater: Die Wanderbühnen im Mannheim des 18. Jahrhunderts und ihr Beitrag zur Gründung des Nationaltheaters / W. Herrmann. – Frankfurt am Main : Lang, 1999. – 375 S.
195. Hertz, D. Music in European Capitals: The Galant Style, 1720–1780 / D. Hertz. – New York : W. W. Norton, 2003. – 1078 p.
196. Hess, C. Mannheimer Alltagsleben im 18. Jahrhundert: Impressionen jenseits höfischer Kultur / C. Hess // 176 Tage W.A. Mozart in Mannheim / hrsg. von Karin von

- Welck, Liselotte Homering. – Mannheim : Städtisches Reiss-Museum, 1991. – S. 100–111.
197. Hiller, J.A. Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen, die Musik betreffend / J.A. Hiller. – Leipzig : Zeitungs-Expedition, 1766. – Bd. 1. – 408 S.
198. Hiller, J.A. Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen, die Musik betreffend / J.A. Hiller. – Leipzig : Zeitungs-Expedition, 1768. – Bd. 3. – 206 S.
199. Hochstein, W. Die Messe / W. Hochstein // Geschichte der Kirchenmusik: 4 Bd / hrsg. Wolfgang Hochstein und Christoph Krummacher. – Laaber, 2012. – Bd.2. Das 17. Und 18. Jahrhundert. Im Spannungsfeld der Konfessionen. – S. 216–232.
200. Hochstein, W. «Mannheimer Stilmerkmale» bei Jommelli / W. Hochstein // Mannheim und Italien : zur Vorgeschichte der Mannheimer : Bericht über das Mannheimer Kolloquium im März 1982 / im Auftrag der Mozartgemeinde Kurpfalz / hrsg. von Roland Würtz. – Mainz : Schott, 1984. – S. 121–149.
201. Hofer, H. Christian Cannabich. Biographie und vergleichende Analyse seiner Sinfonien : diss. Ph.D. / Heinrich Hofer. – München, 1921. – XV, 271 S.
202. Homering, L. «Alles Merkwürdige des deutschen Athen's» – Kunst und Wissenschaft in Mannheim zur Zeit Carl Theodors / L. Homering // 176 Tage W.A. Mozart in Mannheim / hrsg. von Karin von Welck, Liselotte Homering. – Mannheim : Städtisches Reiss-Museum, 1991. – S. 84–99.
203. Hortschansky, K. Musiktheater in Mannheim als gestelltes Bild / K. Hortschansky // Mozart und Mannheim: Kongressbericht Mannheim 1991 / hrsg. von L. Finscher, B. Pelker, J. Reutter. – Frankfurt am Main ; Berlin ; Bern ; New York ; Paris ; Wien : Lang, 1994. – S. 65–80.
204. Hortschansky, K. Tonfall, Akzent und Thematik in der Sinfonie der ersten Mannheimer um 1750/ K. Hortschansky // Untersuchungen zu Musikbeziehungen zwischen Mannheim, Böhmen und Mähren im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert / hrsg. Christine Heyter-Rauland, Christoph-Hellmut Mahling. – Mainz, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, Toronto : Schott, 1993. – S. 59–74.
205. Höft, B. Komponisten, Komponistinnen und Virtuosen / B. Höft // Die Mannheimer Hofkapelle im Zeitalter Carl Theodors / hrsg. von L. Finscher. Mit Beitr.

- von Gabriele Busch-Salmen. – Mannheim : Palatium-Verl. im J-und-J-Verl., 1992. – 1. Aufl. – S. 59–70.
206. Höft, B. «wie das andante, so ist sie» Mannheimerinnen um Mozart / B. Höft // 176 Tage W.A. Mozart in Mannheim / hrsg. von Karin von Welck, Liselotte Homering. – Mannheim : Städtisches Reiss-Museum, 1991. – S. 28–41.
207. Hunkemöller, J. Mozart's Mannheim Sonatas for Violin and Piano / J. Hunkemöller // Essays in Honor of Laszlo Somfai on His 70<sup>th</sup> Birthday / ed. by Laszlo Vikarius and Vera Lampert. – The Scarecrow Press, Inc. Lanham, Maryland, Toronto, Oxford, 2005. – S. 207–218.
208. Johann Friedrich Löwens Geschichte des deutschen Theaters (1766) / hrsg. von Heinrich Stümcke. – Berlin: E. Frensdorff, 1905. – 104 S. (Neudrucke literarhistorischer Seltenheiten, No.8).
209. Jung, H. Antikenrezeption am Mannheimer Hof und Ignaz Holzbauers Oper Tod der Dido (1779/1780) / H. Jung // Mannheim – Ein Paradies der Tonkünstler? : Kongressbericht Mannheim 1999 / hrsg. L. Fischer, B. Pelker, R. Thomsen-Fürst. . – Frankfurt am Main ; Berlin ; Bern ; Bruxelles ; New York ; Oxford ; Wien : Lang, 2002. – S. 467–492.
210. Jung, H. «Basta! Nun ist alles vorbei» Mozarts vergebliches Bemühen um eine Anstellung am Mannheimer Hof / H. Jung // 176 Tage W.A. Mozart in Mannheim / hrsg. von Karin von Welck, Liselotte Homering. – Mannheim : Städtisches Reiss-Museum, 1991. – S. 58–75.
211. Jung, H. Der Komponist als Genie. Abbe Voglers «Zergliederungen» Mannheimer Instrumentalmusik / H. Jung // Untersuchungen zu Musikbeziehungen zwischen Mannheim, Böhmen und Mähren im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert / hrsg. Christine Heyter-Rauland, Christoph-Hellmut Mahling. – Mainz, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, Toronto : Schott, 1993. – S. 84–95.
212. Jung, H. Ein «Paradies für Tonkünstler». Die Sinfonie und ihr Umfeld am Mannheimer Hof / H. Jung // Die Sinfonie zur Zeit der Wiener Klassik / hrsg. Gernot Gruber, Matthias Schmidt. – 1. Aufl. – Laaber : Laaber-Verlag, 2006. – S. 97–124. (Handbuch der musikalischen Gattungen 2).

213. Kamienski, L. Mannheim und Italien / L. Kamienski // Die Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft / hrsg. Max Seiffert. – Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1908/1909. – Bd. 10. – S. 307–317.
214. Kähler, G. Studien zur Entstehung der Formenlehre in der Musiktheorie des 18. Und 19. Jahrhunderts (von W.C. Printz bis A.B. Marx) : diss. PhD / G. Kähler. – Heidelberg, 1958. – 332 S.
215. Keahey, H., Höft, B., Münster, R., Würtz, R. Lebrun [Electronic source] / H. Keahey, B. Höft, R. Münster, R. Würtz // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 29 vols. ; [ed. Stanley Sadie and John Tyrrell]. – London : Oxford University Press, 2001. – Vol. 14. – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM).
216. Kloiber, R. Die dramatischen Ballette von Christian Cannabich : diss. Ph.D. / Rudolf Kloiber. – München, 1927. – 94, 20 S.
217. Kloiber R. Handbuch der symphonischen Dichtung / R. Kloiber. – Wiesbaden : Breitkopf & Härtel, 1980. – 228 S.
218. Koch, H.Ch. Musikalisches Lexikon, welches die theoretische und praktische Tonkunst, encyclopädisch bearbeitet, alle alten und neuen Kunstwörter erklärt, und die alten und neuen Instrumente beschrieben, enthält / H.Ch. Koch. – Frankfurt am Main : August Hermann der Jüngere, 1802. – 1805 S.
219. Korte W. Darstellung eines Satzes von Johann Stamitz // Festschrift für Karl Gustav Fellerer. – Regensburg, 1962. – S. 282–292.
220. Kraft, G. Die Mannheimer Schule / G. Kraft // Musikgeschichte: Ein Grundriss / Hrsg. von W. Felix, W. Marggraf, V. Reising und G. Schonfelder. – Leipzig : VEB Deutscher Verlag für Musik, 1985. – S. 149–153.
221. Krämer, J. Deutschsprachiges Musiktheater im späten 18. Jahrhundert: Typologie, Dramaturgie und Anthropologie einer populären Gattung / Jörg Krämer. – Tübingen : Niemeyer, 1998. – 933 S.
222. Kreitner, K., Terey-Smith, M., Westrup, J., Holoman, D., Hopkins, G., Griffiths, P., Conrad, J. Instrumentation and orchestration [Electronic source] / K. Kreitner, M. Terey-Smith, J. Westrup, D. Holoman, G. Hopkins, P. Griffiths, J. Conrad // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 29 vols. ; [ed. Stanley Sadie and John

Tyrrell]. – London : Oxford University Press, 2001. – Vol. 12. – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM).

223. Kreitz, H. Abbé Georg Joseph Vogler als Musiktheoretiker. Ein Beitrag zur Geschichte der Musiktheorie im 18. Jahrhundert : diss. Ph.D. / Helmut Kreitz. – Saarbrücken, 1957. – 193 S.

224. Kreutz, J. Aufklärung und französische Hofkultur im Zeitalter Carl Theodors in Mannheim / J. Kreutz // Die Mannheimer Hofkapelle im Zeitalter Carl Theodors / hrsg. von L. Finscher. Mit Beitr. von Gabriele Busch-Salmen. – Mannheim : Palatium-Verl. im J-und-J-Verl., 1992. – 1. Aufl. – S. 1–19.

225. Kreutz, W. Mozart und die Freimaurer der Kurpfalz / W. Kreutz // 176 Tage W.A. Mozart in Mannheim / hrsg. von Karin von Welck, Liselotte Homering. – Mannheim : Städtisches Reiss-Museum, 1991. – S. 76–83.

226. Kunze, S. Die Sinfonie im 18. Jahrhundert : von der Opernsinfonie zur Konzertsinfonie / S. Kunze. – Laaber : Laaber-Verlag, 1993. – 321 s. (Handbuch der musikalischen Gattungen 1).

227. Küster, K. Wolfgang Amadeus Mozart und seine Zeit / K. Küster. – Laaber : Laaber-Verlag, 2001. – 487 S.

228. Lang, P.H. Music in Western Civilization / P.H. Lang. – New York : W.W. Norton & Company, 1941. – 1107 p.

229. LaRoche, S. Briefe über Mannheim / S. LaRoche. – Mannheim: Schwan und Götz, 1791. – 374 S.

230. LaRue, J. A Catalogue of 18th-Century Symphonies / J. LaRue. – Bloomington : Indiana University Press, 1988. – Vol. 1. – XVI, 352 p.

231. Larue, J., Wolf, E.K. Symphony 18<sup>th</sup> century. Mannheim and German Catholic courts [Electronic source] / J. LaRue, E. Wolf // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 29 vols. ; [ed. Stanley Sadie and John Tyrrell]. – London : Oxford University Press, 2001. – Vol. 24. – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM).

232. Leopold, S. Abbe Vogler und sein Oratorium Die Auferstehung Jesu / S. Leopold // Mannheim – Ein Paradies der Tonkünstler? : Kongressbericht Mannheim 1999 / hrsg.



- L. Fischer, B. Pelker, R. Thomsen-Fürst. – Frankfurt am Main ; Berlin ; Bern ; Bruxelles ; New York ; Oxford ; Wien : Lang, 2002. – S. 253–262.
233. Leopold, S. Europe unterm Brennglas. Oper in Schwetzingen zur Zeit Carl Theodors / S. Leopold // Hofoper in Schwetzingen : Musik, Bühnenkunst, Architektur / hrsg. Silke Leopold, Bärbel Pelker. – Heidelberg : Universitätsverlag Winter, 2004. – S. 55–70.
234. Leopold, S. Ein musikalischer Traum vom Goldenen Zeitalter: Das Schlosstheater in Schwetzingen / S. Leopold // Schlösser Baden-Württemberg. – Stuttgart, 2003. – S. 36–39.
235. Leopold, S. Kirchenmusik im mütterlichen Accente. Vogler, Holzbauer und die deutschsprachige Messe in der Kurpfalz / S. Leopold // Die Wittelsbacher und die Kurpfalz in der Neuzeit. Zwischen Reformation und Revolution / hrsg. Wilhelm Kreutz, Wilhelm Kühmann und Hermann Wiegand. – Regensburg : Schnell + Steiner, 2013. – S. 583–593.
236. Leopold, S. Komponisten und Virtuosen / S. Leopold // Hofoper in Schwetzingen : Musik, Bühnenkunst, Architektur / hrsg. Silke Leopold, Bärbel Pelker. – Heidelberg : Universitätsverlag Winter, 2004. – S. 71–83.
237. Leopold, S. Opernrepertoire des Schwetzinger Schlosstheaters / S. Leopold // Hofoper in Schwetzingen : Musik, Bühnenkunst, Architektur / hrsg. Silke Leopold, Bärbel Pelker. – Heidelberg : Universitätsverlag Winter, 2004. – S. 87–154.
238. Lessing, G. E. Sämtliche Schriften / G. E. Lessing ; [hg. v. K. Lachmann]. – Leipzig : Göschen, 1907. – Bd. 18. – X, 501 S.
239. Lipowsky, F.J. Baierisches Musik-Lexikon / F.J. Lipowsky. – München : J. Giel, 1811. – 438 S.
240. Little, M. Minuet [Electronic source] / M. Little // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 29 vols. ; [ed. Stanley Sadie and John Tyrrell]. – London : Oxford University Press, 2001. – Vol. 16. – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM).
241. Lühning, H. Aufkündigung einer Gattungstradition : das Metastasianische Drama, Wielands Singspielkonzept und die deutsche Oper «Günther von Schwarzburg» / H. Lühning // Mannheim und Italien : zur Vorgeschichte der Mannheimer : Bericht über

das Mannheimer Kolloquium im März 1982 / im Auftrag der Mozartgemeinde Kurpfalz / hrsg. von Roland Würtz. – Mainz : Schott, 1984. – S. 162–199.

242. Lühning, H. Das Theater Carl Teodors und die Idee der Nationaloper / H. Lühning // Mozart und Mannheim : Kongressbericht Mannheim 1991 / hrsg. von L. Finscher, B. Pelker, J. Reutter. – Frankfurt am Main ; Berlin ; Bern ; New York ; Paris ; Wien: Lang, 1994. – S. 89–100.

243. Mattheson, J. Grundlage einer Ehren = Pforte / J. Mattheson. – Hamburg, 1740. – 428 S.

244. McClymonds, M. Jommellis Opersinfonien der 1750er Jahre und ihre Beziehung zum Mannheimer Stil / M. McClymonds // Mannheim und Italien : zur Vorgeschichte der Mannheimer : Bericht über das Mannheimer Kolloquium im März 1982 / im Auftrag der Mozartgemeinde Kurpfalz / hrsg. von Roland Würtz. – Mainz : Schott, 1984. – S. 97–120.

245. McClymonds, M. Verazi, Coltellini and the Mannheim-Vienna Connection / M. McClymonds // Mannheim – Ein Paradies der Tonkünstler? : Kongressbericht Mannheim 1999 / hrsg. L. Fischer, B. Pelker, R. Thomsen-Fürst. – Frankfurt am Main ; Berlin ; Bern ; Bruxelles ; New York ; Oxford ; Wien : Lang, 2002. – S. 307–316.

246. Mechlenburg, P. Die Sinfonie der Mannheimer Schule: diss. Ph.D. / Peter Mechlenburg. – München, 1963. – VII, 152 S.

247. Messe und Mottete / hrsg. von Horst Leuchtmann... unter Mitarb. von Thomas Hochradner... – Laaber : Laaber-Verlag, 1998. – 400 S. (Handbuch der musikalischen Gattungen 9).

248. Meyer, H. Die Opern Mozarts im Mannheimer Nationaltheater 1784 bis 1991 / H. Meyer // 176 Tage W.A. Mozart in Mannheim. – Mannheim : Städtisches Reiss-Museum, 1991. – S. 182–195.

249. Monelle, R. Horn and Trumpet as Topical Signifiers [Electronic source] / R. Monelle // Historic Brass Society Journal. – 2001. – Vol. 13. – Issue 1. – P. 102–117. URL:

[http://www.historicbrass.org/Portals/0/Documents/Journal/2001/HBSJ\\_2001\\_JL01\\_005\\_Monelle\\_223 1.pdf](http://www.historicbrass.org/Portals/0/Documents/Journal/2001/HBSJ_2001_JL01_005_Monelle_223 1.pdf) (accessed: 13.05.2016).

250. Monelle, R. *The Musical Topic : Hunt, Military, and Pastoral* / R. Monelle. – Bloomington : Indiana University Press, 2006. – 304 p.
251. Monelle, R. *The Sense of Music : Semiotic Essays* / R. Monelle. – Princeton : Princeton University Press, 2000. – 336 p.
252. Mozart, W. A. *Briefe und Aufzeichnungen* / W. A. Mozart [hrsg. Von der Int. Stiftung Mozarteum. Salzburg. Ed. Von W. A. Bauer und O. E. Deutsch, komment. Von J. H. Eibl]. – Kassel : Bärenreiter, 2005. – Bd 2. – 555 S.
253. Mörz, S. «Die Oper ist mir das liebste...». Kurfürstin Elisabeth Augusta und die Hofmusik / S. Mörz // *Mannheim – Ein Paradies der Tonkünstler? : Kongressbericht Mannheim 1999* / hrsg. L. Fischer, B. Pelker, R. Thomsen-Fürst. – Frankfurt am Main ; Berlin ; Bern ; Bruxelles ; New York ; Oxford ; Wien : Lang, 2002. – S. 35–42.
254. Murmann, H. *Herrscher unter Beobachtung – Die katholischen Kurfürsten der Pfalz zwischen landesherrlicher Gewalt und reichsrechtlichen Bestimmungen* / H. Murmann // *Die Wittelsbacher und die Kurpfalz in der Neuzeit. Zwischen Reformation und Revolution* / hrsg. von Wilhelm Kreutz, Wilhelm Kühlmann und Hartmut Wiegand. – Regensburg : Schnell + Steiner, 2013. – S. 97–108.
255. *Music at German Courts, 1715–1760 : Changing Artistic Priorities* / ed. Samantha Owens, Barbara M. Reul, Janice B. Stockigt. – Woodbridge: Boydell Press, 2011. – 484 p.
256. [Müller, J.H.F.] J.H.F. Müller's *Abschied von der k. k. Hof- und National-Schaubühne : Mit einer kurzen Biographie seines Lebens und einer gedrängten Geschichte des hiesigen Hoftheaters* / J. H. F. Müller. – Wien : Wallishauser, 1802. – 379 S.
257. Münster, R. Toeschi [Electronic source] / R. Münster // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 29 vols. ; [ed. Stanley Sadie and John Tyrrell]. – London : Oxford University Press, 2001. – Vol. 25. – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM).
258. Nagel, K. *Die Familie Grua : italienische Musiker in kurpfälzischen Diensten* / K. Nagel // *Mannheim und Italien : zur Vorgeschichte der Mannheimer* : Bericht über das

Mannheimer Kolloquium im März 1982 / im Auftrag der Mozartgemeinde Kurpfalz / hrsg. von Roland Würtz. – Mainz : Schott, 1984. – S. 32–40.

259. Oschmann, S. Böhmisches in den Sinfonien der Mannheimer? Bemerkungen anhand ausgewählter Werke / S. Oschmann // Untersuchungen zu Musikbeziehungen zwischen Mannheim, Böhmen und Mähren im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert / hrsg. Christine Heyter-Rauland, Christoph-Hellmut Mahling. – Mainz, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, Toronto : Schott, 1993. – S. 41–50.

260. Ossenkop, D. Schubart, Christian Friedrich Daniel [Electronic source] / D. Ossenkop // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 29 vols. ; [ed. Stanley Sadie and John Tyrrell]. – London : Oxford University Press, 2001. – Vol. 22. – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM).

261. Pelker, B. Chronologie zu Musik und Theater in Schwetzingen (1743–2003) / B. Pelker // Hofoper in Schwetzingen : Musik, Bühnenkunst, Architektur / hrsg. Silke Leopold, Bärbel Pelker. – Heidelberg : Universitätsverlag Winter, 2004. – S. 389–432.

262. Pelker, B. Die kurpfälzische Hofmusik in Mannheim und Schwetzingen (1720–1778) // Süddeutsche Hofkapellen im 18. Jahrhundert Eine Bestandsaufnahme / hrsg. von Silke Leopold und Bärbel Pelker. – Heidelberg : Heidelberger Akademie der Wissenschaften, 2014. S. 195–366.

263. Pelker, B. Ein «Paradies der Tonkünstler»? Die Mannheimer Hofkapelle des Kurfürsten Carl Theodor / B. Pelker // Mannheim – Ein Paradies der Tonkünstler? : Kongressbericht Mannheim 1999 / hrsg. L. Fischer, B. Pelker, R. Thomsen-Fürst. – Frankfurt am Main ; Berlin ; Bern ; Bruxelles ; New York ; Oxford ; Wien : Lang, 2002. – S. 9–34.

264. Pelker, B. Mannheimer Schule / B. Pelker // Die Musik in Geschichte und Gegenwart Sachteil. Kassel : Bärenreiter-Verlag, 1996. – Bd 5. – S. 1645–1662.

265. Pelker, B. Mannheim – Station einer Reise W.A. Mozart und die Mannheimer Hofkapelle / B. Pelker // 176 Tage W.A. Mozart in Mannheim / hrsg. von Karin von Welck, Liselotte Homering. – Mannheim : Städtisches Reiss-Museum, 1991. – S. 50–57.

266. Pelker, B. Musikalische Akademien am Hof Carl Theodors in Mannheim / B. Pelker // Die Mannheimer Hofkapelle im Zeitalter Carl Theodors / hrsg. von L.

Finscher. Mit Beitr. von Gabriele Busch-Salmen. – Mannheim : Palatium-Verl. im J-und-J-Verl., 1992. – 1. Aufl. – S. 49–58.

267. Pelker, B. Sommer in der Campagne – Impressionen aus Schwetzingen / B. Pelker // Hofoper in Schwetzingen : Musik, Bühnenkunst, Architektur / hrsg. Silke Leopold, Bärbel Pelker. – Heidelberg : Universitätsverlag Winter, 2004. – S. 9–38.

268. Pelker, B. Theateraufführungen und musikalische Akademien am Hof Carl Theodors im Mannheim. Eine Chronik der Jahre 1742–1777 / B. Pelker // Die Mannheimer Hofkapelle im Zeitalter Carl Theodors / hrsg. von L. Finscher. Mit Beitr. von Gabriele Busch-Salmen. – Mannheim : Palatium-Verl. im J-und-J-Verl., 1992. – 1. Aufl. – S. 219–260.

269. Pelker, B. Thomsen-Fürst R. Georg Joseph Vogler (1749–1814). Materialien zu Leben und Werk unter besonderer Berücksichtigung der pfalz-bayerischen Dienstjahre, 2 Teilbände / B. Pelker, R. Thomsen-Fürst. – Frankfurt am Main : Lang, 2016. – 836 S.

270. Pelker, B. Zeitzeugen berichten / B. Pelker // Hofoper in Schwetzingen : Musik, Bühnenkunst, Architektur / hrsg. Silke Leopold, Bärbel Pelker. – Heidelberg : Universitätsverlag Winter, 2004. – S. 305–388.

271. Pelker, B. Zur Struktur des Musiklebens am Hof Carl Theodors in Mannheim / B. Pelker // Mozart und Mannheim : Kongressbericht Mannheim 1991 / hrsg. von L. Finscher, B. Pelker, J. Reutter. – Frankfurt am Main ; Berlin ; Bern ; New York ; Paris ; Wien: Lang, 1994. – S. 29–40.

272. Pestelli, G. The Age of Mozart and Beethoven / G. Pestelli ; [transl. E. Cross]. – Cambridge : Cambridge University Press, 1984. – 336 p.

273. Pfaff, P., Höft, B. 176 Tage W.A. Mozart in Mannheim Chronologie der Besuche Mozarts in Mannheim / P. Pfaff, B. Höft // 176 Tage W.A. Mozart in Mannheim / hrsg. von Karin von Welck, Liselotte Homering. – Mannheim : Städtisches Reiss-Museum, 1991. – S. 298–305.

274. Polth M. Die Sinfonien Abbe Voglers und die Mannheimer Sinfonie-Tradition / M. Polth // Abbe Vogler. Ein Mannheimer im europäischen Kontext : Internationales Colloquium Heidelberg 1999/ hrsg. von Thomas Betzwieser und Silke Leopold. – Frankfurt a. M., 2003. – S. 93–130.

275. Pribylova, L. Symphonisches Schaffen im Mähren des 18. Jahrhunderts und dessen Beziehung zum Werk der Mannheimer Meister / L. Pribylova // Untersuchungen zu Musikbeziehungen zwischen Mannheim, Böhmen und Mähren im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert / hrsg. Christine Heyter-Rauland, Christoph-Hellmut Mahling. – Mainz, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, Toronto : Schott, 1993. – S. 51–58.
276. Pyron, N., Würtz, R., Coneilson, P. Pietragrua [Grua] / N. Pyron, R. Würtz, P. Coneilson // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 29 vols. ; [ed. Stanley Sadie and John Tyrrell]. – London : Oxford University Press, 2001. – Vol. 19. – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM).
277. Ratner, L.G. Ars Combinatoria. Chance and choice in the 18-th century music / L.G. Ratner // Studies in the 18th century music. – London, 1970. – P. 343–363.
278. Ratner, L.G. Classic music : expression, form, and style / L. G. Ratner. – New York : Schirmer Books, 1980. – 475 p.
279. Reichardt, J. Briefe eines aufmerksamen Reisenden die Musik betreffend / J. Reichardt. – Frankfurt, Leipzig, 1774. – Bd. 1. – 184 S.
280. Reutter, J. Die Kirchenmusik am Mannheimer Hof / J. Reutter // Die Mannheimer Hofkapelle im Zeitalter Carl Theodors / hrsg. von L. Finscher. Mit Beitr. von Gabriele Busch-Salmen. – Mannheim : Palatium-Verl. im J-und-J-Verl., 1992. – 1. Aufl. – S. 97–112.
281. Reutter, J. Die konzertierende Orgel in der vokalen Kirchenmusik am kurpfälzischen Hof zu Mannheim / J. Reutter // Kirchenmusik mit obligater Orgel. Untersuchungen zum süddeutschösterreichischen Repertoire im 18. und 19. Jahrhundert / hrsg. von Friedrich Wilhelm Riedel. – Sinzig, 1999. – S. 71–90. (Kirchenmusikalische Studien 4).
282. Reutter, J. Ein Fragment als Spiegel der Repertoiregeschichte. Eine Musikhandschrift aus dem Umkreis der Mannheimer Hofkapelle / J. Reutter // 176 Tage W.A. Mozart in Mannheim / hrsg. von Karin von Welck, Liselotte Homering. – Mannheim : Städtisches Reiss-Museum, 1991. – S. 174–181.
283. Reutter, J. Kirchenwerke Franz Xaver Richters in böhmischen Musiksammlungen / J. Reutter // Untersuchungen zu Musikbeziehungen zwischen Mannheim, Böhmen und

- Mähren im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert / hrsg. Christine Heyter-Rauland, Christoph-Hellmut Mahling. – Mainz, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, Toronto : Schott, 1993. – S. 133–140.
284. Reutter, J. Richter, Franz Xaver [Electronic source] / J. Reutter // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 29 vols. ; [ed. Stanley Sadie and John Tyrrell]. – London : Oxford University Press, 2001. – Vol. 21. – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM).
285. Reutter, J. Studien zur Kirchenmusik Franz Xaver Richters (1709–1789) : In 2 Teilbände / J. Reutter. – Frankfurt am Main : Lang, 1993. – 1 Teil. – 627 S.
286. Reutter, J. Studien zur Kirchenmusik Franz Xaver Richters (1709–1789) : In 2 Teilbände / J. Reutter. – Frankfurt am Main : Lang, 1993. – 2 Teil. – 535 S.
287. Rhodes, D. The Origins and Utilisation of Divided Viola Writing in the Symphony at Mannheim and Various Other European Centres in the Second Half of the 18th Century / D. Rhodes // Mannheim – Ein Paradies der Tonkünstler? : Kongressbericht Mannheim 1999 / hrsg. L. Fischer, B. Pelker, R. Thomsen-Fürst. – Frankfurt am Main ; Berlin ; Bern ; Bruxelles ; New York ; Oxford ; Wien : Lang, 2002. – S. 67–170.
288. Riemann, H. Der Stil und die Manieren der Mannheimer / H. Riemann // Denkmäler deutscher Tonkunst. – Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1906. – 7 Jg. 2 Bd. – S. XV–XXV.
289. Riemann, H. Die Mannheimer Schule / H. Riemann // Denkmäler deutscher Tonkunst in Bayern. – Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1902. – 3 Jg. 1 Bd. – S. IX–XXX.
290. Riemann, H. Musik-Lexikon. Umgearb / H. Riemann. – 4-e vollst. – Berlin ; Leipzig : Hesse, 1916. – 1276 S.
291. Rotenstein, G. Lustreise in die Rheingegenden: Briefen an Fr. J. u. Pf. / G. Rotenstein. – Frankfurt u. Leipzig, 1791. – 159 S.
292. Rothschild, F. Musical Performance in the Times of Mozart and Beethoven: the Lost Tradition in Music / F. Rothschild. – London; New York, 1961. – Part II. – 140 p.
293. Rumph, S. Mozart and Enlightenment Semiotics / S. Rumph. – Berkeley-Los Angeles-London : University of California Press, 2011. – 286 p.

294. Rumph, S. The hymn topic in Mozart's instrumental music / S. Rumph // *Mozart Studies 2* / ed. by Simon P. Keefe. – Cambridge : Cambridge University Press, 2015. – 267 p. – P. 76–105.
295. Ruf, W. Begegnung in Mannheim: Mozart und Wieland / W. Ruf // *Mozart und Mannheim : Kongressbericht Mannheim 1991* / hrsg. von L. Finscher, B. Pelker, J. Reutter. – Frankfurt am Main ; Berlin ; Bern ; New York ; Paris ; Wien : Lang, 1994. – S. 157–166.
296. Ruf, W. Zu den Anfängen des Melodramas in Deutschland / W. Ruf // *Untersuchungen zu Musikbeziehungen zwischen Mannheim, Böhmen und Mähren im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert* / hrsg. Christine Heyter-Rauland, Christoph-Hellmut Mahling. – Mainz, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, Toronto : Schott, 1993. – S. 153–162.
297. Sander, H. Beschreibung seiner Reisen durch Frankreich, die Niederlande, Holland, Deutschland und Italien; in Beziehung auf Menschenkenntnis, Industrie, Litteratur und Naturkunde insonderheit / H. Sander. – Leiphig: Friedrich Gotthold Jacobäer und Sohn, 1783. – Erster Theil. – 642 S.
298. Scheibe, J.A. Critischer Musikus / J.A. Scheibe. – Leipzig: Bernhard Christoph Breitkopf, 1745. – 1083 S.
299. Schmid, M. Typen des Orchestercrecendo im 18. Jahrhundert / M. Schmid // *Untersuchungen zu Musikbeziehungen zwischen Mannheim, Böhmen und Mähren im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert* / hrsg. Christine Heyter-Rauland, Christoph-Hellmut Mahling. – Mainz, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, Toronto : Schott, 1993. – S. 96–132.
300. Schmitt, E. Die kurpfälzische Kirchenmusik im 18. Jahrhundert : diss. / Eduard Schmitt. – Heidelberg, 1958. – 414 S.
301. Schneider, H. Das Menuett in der Mannheimer Sinfonie / H. Schneider // *Mozart und Mannheim : Kongressbericht Mannheim 1991* / hrsg. von L. Finscher, B. Pelker, J. Reutter. – Frankfurt am Main ; Berlin ; Bern ; New York ; Paris ; Wien : Lang, 1994. – S. 287–307.



302. Schneider, H. Mozart und der Mannheimer Musikverleger Johann Michael Götz (1740-1810) / H. Schneider // 176 Tage W.A. Mozart in Mannheim / hrsg. von Karin von Welck, Liselotte Homering – Mannheim : Städtisches Reiss-Museum, 1991. – S. 152–163.
303. Schneider, H. Übersetzungen französischer Operas-comiques für Marchands Churpfälzische Deutsche Hofschauspielergesellschaft / H. Schneider // Mannheim – Ein Paradies der Tonkünstler? : Kongressbericht Mannheim 1999 / hrsg. L. Fischer, B. Pelker, R. Thomsen-Fürst. – Frankfurt am Main ; Berlin ; Bern ; Bruxelles ; New York ; Oxford ; Wien : Lang, 2002. – S. 387–434.
304. Scholderer, H. Bühne und Maschinerie des Schwetzingen Schlosstheaters / H. Scholderer // Hofoper in Schwetzingen : Musik, Bühnenkunst, Architektur / hrsg. Silke Leopold, Bärbel Pelker. – Heidelberg : Universitätsverlag Winter, 2004. – S. 155–176.
305. Scholl, M. Bretterbude? Neue Erkenntnisse zur Baugeschichte des Theaters / M. Scholl // Hofoper in Schwetzingen : Musik, Bühnenkunst, Architektur / hrsg. Silke Leopold, Bärbel Pelker. – Heidelberg : Universitätsverlag Winter, 2004. – S. 251–302.
306. Schwarte, M. Musikalisierung von Zeit- und Bewegungsabläufen in Ignaz Holzbauers Oper Günther von Schwarzburg / M. Schwarte // Mozart und Mannheim : Kongressbericht Mannheim 1991 / hrsg. von L. Finscher, B. Pelker, J. Reutter. – Frankfurt am Main ; Berlin ; Bern ; New York ; Paris ; Wien : Lang, 1994. – S. 101–118.
307. Schwindt, N. Geiger ohne Sonaten? Zur Gattung der Sonate für Violin emit Generalbass in Mannheim / N. Schwindt // Mannheim – Ein Paradies der Tonkünstler? : Kongressbericht Mannheim 1999 / hrsg. L. Fischer, B. Pelker, R. Thomsen-Fürst. – Frankfurt am Main ; Berlin ; Bern ; Bruxelles ; New York ; Oxford ; Wien : Lang, 2002. – S. 183–206.
308. Schubart, Ch.Fr.D. Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst / Ch.Fr.D. Schubart. – Wien : bey J.V.Degen, 1806. – 384 S.
309. Schubart, Ch.Fr.D. An Vogler / Ch.Fr.D. Schubart // Musicalische rhapsodien. – Stuttgart : Herzoglichen Hohen Carlsfchule, 1786. – Bd. 2. – S. 1–3.

310. [Schubart, Ch.Fr.D.] C.F.D. Schubart's, des Patrioten, gesammelte Schriften und Schicksale. – Stuttgart : J. Scheible, 1839. – Bd.1. – 244 S.
311. Schuler, M. Vogler und seine Deutsche Kirchenmusik / M. Schuler // Abbe Vogler. Ein Mannheimer im europäischen Kontext : Internationales Colloquium Heidelberg 1999/ hrsg. von Thomas Betzwieser und Silke Leopold. – Frankfurt a. M., 2003. – S. 71–82.
312. Staral, S. Wolfgang Amade Mozart, Johann Christian Bach und Mannheim / S. Staral // 176 Tage W.A. Mozart in Mannheim / hrsg. von Karin von Welck, Liselotte Homering. – Mannheim : Städtisches Reiss-Museum, 1991. – S. 164–173.
313. Temperley, N. Overture [Electronic source] / N. Temperley // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 29 vols. ; [ed. Stanley Sadie and John Tyrrell]. – London : Oxford University Press, 2001. – Vol. 18. – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM).
314. Teutsch, F. Stephan Schenck & Lorenzo Quaglio / F. Teutsch // Hofoper in Schwetzingen : Musik, Bühnenkunst, Architektur / hrsg. Silke Leopold, Bärbel Pelker. – Heidelberg : Universitätsverlag Winter, 2004. – S. 177–180.
315. Theil, J. ... unter Abfeuerung der Kanonen: Gottesdienste, Kirchenfeste und Kirchenmusik in der Mannheimer Hofkapelle nach dem Kurpfälzischen Hof- und Staatskalender / J. Theil. – Norderstedt : Books on Demand GmbH, 2008. – 262 S.
316. The Oxford Handbook of Topic Theory / ed. by Danuta Mirka. – New York : Oxford University Press, 2014. – 683 p.
317. Thomsen-Fürst, R. Zur Überlieferung und Echtheit der Messen von A. Fils / R. Thomsen-Fürst // Mannheim – Ein Paradies der Tonkünstler? : Kongressbericht Mannheim 1999 / hrsg. L. Fischer, B. Pelker, R. Thomsen-Fürst. – Frankfurt am Main ; Berlin ; Bern ; Bruxelles ; New York ; Oxford ; Wien : Lang, 2002. – S. 207–226.
318. Unverricht, H. Probleme des böhmischen Stileinflusses auf die «Mannheimer Schule» / H. Unverricht // Untersuchungen zu Musikbeziehungen zwischen Mannheim, Böhmen und Mähren im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert / hrsg. Christine Heyter-Rauland, Christoph-Hellmut Mahling. – Mainz, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, Toronto : Schott, 1993. – S. 35–40.

319. Veit, J. Voglers Beitrag zur Gattung Melodram vor dem Hintergrund der frühen Mannheimer Melodramaufführungen / J. Veit // Untersuchungen zu Musikbeziehungen zwischen Mannheim, Böhmen und Mähren im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert / hrsg. Christine Heyter-Rauland, Christoph-Hellmut Mahling. – Mainz, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, Toronto : Schott, 1993. – S. 212–232.
320. Veit, J. Zur Entstehung des klassischen und romantischen Orchesters in Mannheim / J. Veit // Die Mannheimer Hofkapelle im Zeitalter Carl Theodors / hrsg. von L. Finscher. Mit Beitr. von Gabriele Busch-Salmen. – 1. Aufl. – Mannheim : Palatium-Verl. im J-und-J-Verl., 1992. – S. 177–196.
321. Veit, J. Zur musikalischen Faktur der langsamen Sätze der Mannheimer Sinfonien / J. Veit // Mannheim – Ein Paradies der Tonkünstler? : Kongressbericht Mannheim 1999 / hrsg. L. Fischer, B. Pelker, R. Thomsen-Fürst. – Frankfurt am Main ; Berlin ; Bern ; Bruxelles ; New York ; Oxford ; Wien : Lang, 2002. – S. 285–306.
322. Vodak, Z. Johann Stamitz, die Mannheimer Schule und ihr musikalischer Nachlass in Böhmen und Mähren. Zu den Aufführungen des Benda Kammerorchesters in Usti nad Labem (Aussig) / Z. Vodak // Untersuchungen zu Musikbeziehungen zwischen Mannheim, Böhmen und Mähren im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert / hrsg. Christine Heyter-Rauland, Christoph-Hellmut Mahling. – Mainz, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, Toronto : Schott, 1993. – S. 141–152.
323. Vogler, G. J. Betrachtungen der Mannheimer Tonschule / G. J. Vogler. – Mannheim, 1778-79. – Bd. 1. – 407 S.
324. Vogler, G. J. Betrachtungen der Mannheimer Tonschule / G. J. Vogler. – Mannheim, 1779–80. – Bd. 2. – 370 S.
325. [Vogler, G. J.] Abt Vogler's Choral-System / G. J. Vogler. – Kopenhagen, 1800. – 105 S.
326. Wagner, R. Arkadien auch in Schwetzingen? / R. Wagner // Hofoper in Schwetzingen : Musik, Bühnenkunst, Architektur / hrsg. Silke Leopold, Bärbel Pelker. – Heidelberg : Universitätsverlag Winter, 2004. – S. 39–54.
327. Walter, F. Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hofe / F. Walter. – Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1898. – 375 S.

328. Warburton, E. Johann Christian Bachs Endimione: Zwischen London und Mannheim / E. Warburton // Mannheim – Ein Paradies der Tonkünstler? : Kongressbericht Mannheim 1999 / hrsg. L. Fischer, B. Pelker, R. Thomsen-Fürst. – Frankfurt am Main ; Berlin ; Bern ; Bruxelles ; New York ; Oxford ; Wien : Lang, 2002. – S. 365–374.
329. Warrack, J. German Opera : From the Beginnings to Wagner / J. Warrack. – New York : Cambridge University Press, 2001. – 447 p.
330. Webster, J. Sonata form [Electronic source] / J. Webster // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 29 vols. ; [ed. Stanley Sadie and John Tyrrell]. – London : Oxford University Press, 2001. – Vol. 23. – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM).
331. Weigel, P. Günther von Schwarzburg (1349) / P. Weigel // Sonderdruck aus : Höfe und Residenzen im spätmittelalterlichen Reich. Ein dynastisch-topographisches Handbuch. – Ostfildern : Jan Thorbecke, 2003. – S. 311–315. (Residenzenforschung 15).
332. Wieland, Ch. Wielands Briefwechsel. Briefe der Weimarer Zeit (21. September 1772 – 31. Dezember 1777) / Ch. Wieland ; [bearb. von Hans Werner Seiffert]. – Berlin : Akademie Verlag, 1983. – Bd. 5. – VIII, 714 S. (Wielands Briefwechsel. Bd. 5).
333. Wiesend, R. Zum Gebrauch des Crescendos in der italienischen Oper im 1750 (Baldassare Galuppi) / R. Wiesend // Mannheim und Italien : zur Vorgeschichte der Mannheimer : Bericht über das Mannheimer Kolloquium im März 1982 / im Auftrag der Mozartgemeinde Kurpfalz / hrsg. von Roland Würtz. – Mainz : Schott, 1984. – S. 150–161.
334. Will, R. The Characteristic Symphony in the Age of Haydn and Beethoven / R. Will. – Cambridge, 2004. – 344 p.
335. Woitas M. Abbe Vogler und die Innovationen der Ballettreform. Randnotizen zum musikästhetischen Diskurs des späten 18. Jahrhunderts / M. Woitas // Abbe Vogler. Ein Mannheimer im europäischen Kontext : Internationales Colloquium Heidelberg 1999 / hrsg. von Thomas Betzwieser und Silke Leopold. – Frankfurt a. M., 2003. – S. 217–226.

336. Wolf, E.K. Fils [Filtz, Filz] (Johann) Anton [Electronic source] / E.K. Wolf // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 29 vols. ; [ed. Stanley Sadie and John Tyrrell]. – London : Oxford University Press, 2001. – Vol. 8. – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM).
337. Wolf, E.K. Mannheimer Symphonik um 1777/1778 und ihr Einfluss auf Mozarts symphonischen Stil / E.K. Wolf // Mozart und Mannheim : Kongressbericht Mannheim 1991 / hrsg. von L. Finscher, B. Pelker, J. Reutter. – Frankfurt am Main ; Berlin ; Bern ; New York ; Paris ; Wien : Lang, 1994. – S. 309–330.
338. Wolf, E.K. Mannheim style [Electronic source] / E.K. Wolf // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 29 vols. ; [ed. Stanley Sadie and John Tyrrell]. – London : Oxford University Press, 2001. – Vol. 15. – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM).
339. Wolf, E. K. On the Origins of the Mannheim Symphonic Style / E. K. Wolf ; [ed. J. W. Hill] // Studies in Musicology in Honor of Otto E. Albrecht. – Kassel : Barenreiter, 1980. – P. 197–239.
340. Wolf, E.K. Stamitz, Johann [Electronic source] / E.K. Wolf // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 29 vols. ; [ed. Stanley Sadie and John Tyrrell]. – London : Oxford University Press, 2001. – Vol. 24. – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM).
341. Wolf, E.K. The Path to Manuscripts from Mannheim: A «Pre-Preface» / E.K. Wolf // Mannheim – Ein Paradies der Tonkünstler? : Kongressbericht Mannheim 1999 / hrsg. L. Fischer, B. Pelker, R. Thomsen-Fürst. – Frankfurt am Main ; Berlin ; Bern ; Bruxelles ; New York ; Oxford ; Wien : Lang, 2002. – S. 171–182.
342. Wolf, E.K. Zur Entstehungsgeschichte des Mannheimer sinfonischen Stiles / E.K. Wolf // Mannheim und Italien : zur Vorgeschichte der Mannheimer : Bericht über das Mannheimer Kolloquium im März 1982 / im Auftrag der Mozartgemeinde Kurpfalz / hrsg. von Roland Würtz. – Mainz : Schott, 1984. – S. 41–65.
343. Wolf, J.K. Cannabich [Electronic source] / J.K. Wolf // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 29 vols. ; [ed. Stanley Sadie and John Tyrrell]. – London : Oxford University Press, 2001. – Vol. 4. – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM).

344. Wörner, K.H. Geschichte der Musik : ein Studien- und Nachschlagebuch / Karl H. Wörner ; [hrsg. Von Lenz Meierott, neu bearb. Von Wolfgang Gratzer...]. – 8. Aufl. – Göttingen : Vandenhoeck und Ruprecht, 1993. – 694 S.
345. Würtz, R., Corneilson, P., Alexander, P., Höft, B. Danzi [Danzy] [Electronic source] / R. Würtz, P. Corneilson, P. Alexander, B.Höft // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 29 vols. ; [ed. Stanley Sadie and John Tyrrell]. – London : Oxford University Press, 2001. – Vol. 7. – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM).
346. Würtz, R. Die Organisation der Mannheimer Hofkapelle / R. Würtz // Die Mannheimer Hofkapelle im Zeitalter Carl Theodors / hrsg. von Ludwig Finscher. Mit Beitr. von Gabriele Busch-Salmen. – 1. Aufl. – Mannheim : Palatium-Verl. im J-und-J-Verl., 1992. – S. 37–48.
347. Würtz, R. Fränzl [Electronic source] / R. Würtz // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 29 vols. ; [ed. Stanley Sadie and John Tyrrell]. – London : Oxford University Press, 2001. – Vol. 9. – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM).
348. Würtz, R. Mannheim und Italien – 80 Jahre Musikforschung zur Vorgeschichte der Mannheimer / R. Würtz // Mannheim und Italien : zur Vorgeschichte der Mannheimer : Bericht über das Mannheimer Kolloquium im März 1982 / im Auftrag der Mozartgemeinde Kurpfalz / hrsg. von Roland Würtz. – Mainz : Schott, 1984. – S. 7–11.
349. Würtz, R., Wolf, E.K. Mannheim [Electronic source] / R. Würtz, E.K. Wolf // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 29 vols. ; [ed. Stanley Sadie and John Tyrrell]. – London : Oxford University Press, 2001. – Vol. 15. – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM).
350. Würtz, R., Wolf, E. Ritschel [Electronic source] / R. Würtz, E. Wolf // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 29 vols. ; [ed. Stanley Sadie and John Tyrrell]. – London : Oxford University Press, 2001. – Vol. 21. – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM).
351. Yorke-Long, A. Music at Court: four Eighteenth Century Studies / A. Yorke-Long. – London : Weidenfeld & Nicolson, 1954. – XVIII, 158 p.

352. Zaslav, N. Mozart's Symphonies : Context, Performance Practice, Reception / N. Zaslav. – Oxford : Clarendon Press, 1989. – 493 p.
353. Zöllner, E. «A Force, a Precision and Attention very rarely to be found». Mannheimer Musiker im London des späten 18. Jahrhunderts / E. Zöllner // Mannheim – Ein Paradies der Tonkünstler? : Kongressbericht Mannheim 1999 / hrsg. L. Fischer, B. Pelker, R. Thomsen-Fürst. – Frankfurt am Main ; Berlin ; Bern ; Bruxelles ; New York ; Oxford ; Wien : Lang, 2002. – S. 57–66.

### Список нотных примеров

- Рис. 1.* В.А. Моцарт Соната C-dur (KV 309), II часть: *a* – основная тема, тт. 1–8; *б* – фрагмент темы, тт.17–21; *в* – фрагмент темы, тт. 25–29
- Рис. 2.* Ф.К. Рихтер Симфония ор. 4,III, фрагмент ПП, партия гобоев, тт. 29–32
- Рис. 3.* Ф.К. Рихтер Симфония для 8 A-dur ор. 4,V, I часть, фрагмент 2ПП, тт. 40–44
- Рис. 4.* К. Каннабих Симфония №32, I часть, тт. 20–25
- Рис. 5.* А. Филс Симфония A-dur (Sinfonia periodique №2), III часть, основная тема, тт. 20–29
- Рис. 6.* И. Хольцбауэр Симфония ор. 4,III, I часть: *a* – фрагмент ГП, тт. 1–6; *б* – ПП, фрагмент партии фаготов, тт. 17–22
- Рис. 7.* К. Каннабих, Симфония №55, I часть, тт. 36–40
- Рис. 8.* Ф.К. Рихтер Симфония для 8 F-dur ор. 4,IV, III часть, трио, тт. 41–48
- Рис. 9.* И. Стамиц Оркестровое трио №3, II часть, тт.1–4
- Рис. 10.* И. Стамиц Оркестровое трио №1, II часть, т. 1–4
- Рис. 11.* К.Й. Тоески Симфония для 8 B-dur ор. 3,III, II часть, тт. 1–8
- Рис. 12.* И. Хольцбауэр Симфония D-dur, III часть, тт. 1–8
- Рис. 13.* И. Хольцбауэр Симфония ор. 4,III, III часть, основная тема, тт. 1–8
- Рис. 14.* И. Стамиц Симфония Es-dur (La Melodia Germanica №3), III часть, Трио, тт. 25–36
- Рис. 15.* А. Филс Симфония D-dur (Sinfonia periodique №10), III часть, основная тема, тт. 1–10
- Рис. 16.* Ф.К. Рихтер Симфония для 8 C-dur ор.4,III, III часть, фрагмент ПП, тт. 13–20
- Рис. 17.* К.Каннабих Симфония для 8 Es-dur (№ 54). I часть: *a* – фрагмент партии первых скрипок в ГП, тт. 1–2; *б* – фрагмент партии первых кларнетов в ПП, тт. 32–38



*Рис. 18.* И. Стамиц Симфония для 8 Es-dur op. 4, VI, I часть: *a* – фрагмент партии первых скрипок в ГП, тт. 1–4; *б* – фрагмент партии гобоев в ПП, тт. 77–80

*Рис. 19.* А. Филс Симфония для 8 D-dur, op. 2, V, I часть: *a* – фрагмент ГП, тт. 1–4; *б* – ПП, тт. 17–25.

*Рис. 20.* Ф.К. Рихтер Симфония для 8 F-dur op. 4, IV, II часть: *a* – фрагмент ПП (экспозиция), тт. 10–13; *б* – фрагмент ПП (реприза), тт. 33–36.

*Рис. 21.* А. Филс Симфония D-dur (периодик №10) для 11, II часть, фрагмент ПП, тт. 17–22.

*Рис. 22.* К. Каннабих Симфония B-dur op. 10 № 3: *a* – II часть (экспозиция), фрагмент партии первых скрипок, тт. 1–11; *б* – II часть (окончание разработки, начало репризы), фрагмент партии первых скрипок, тт. 29–40

*Рис. 23.* И. Стамиц Симфония D-dur (La Melodia Germanica № 1), I часть, фрагмент ГП, тт. 1–8.

*Рис. 24.* И. Стамиц Симфония D-dur op. 3, II, I часть, тт. 1–4

*Рис. 25.* Мангеймские «вздохи»

*Рис. 26.* И. Стамиц Симфония D-dur op. 3, II, I часть, тт. 5–13 (*a*); А. Филс Симфония D-dur (Sinfonia periodique № 10), I часть, тт. 5–12 (*б*)

*Рис. 27.* Мангеймская «ракета»

*Рис. 28.* Мангеймские «искры»

*Рис. 29.* Мангеймская манера «дрожь»

*Рис. 30.* Мангеймские «скольжения»

*Рис. 31.* Мангеймская манера «птички»

*Рис. 32.* Н. Йоммелли Симфония к опере «Артаксеркс», тт. 1–10

*Рис. 33.* Н. Йоммелли Увертюра к «Гипермнестре», тт. 1–3

*Рис. 34.* *a* – Н. Йоммелли Симфония к «Евмене» тт. 45–48; *б* – И. Стамиц Симфония D-dur, I часть, ПП, тт. 24–26

*Рис. 35.* Н. Йоммелли Вступление к Псалму «Dixit Dominus» G-dur, тт. 1–4

*Рис. 36.* Б. Галуппи Симфония к опере «Сельский философ» (Filosofo di camagna), тт. 1–13

*Рис. 37.* Б. Галуппи Симфония к опере «Александр в Индии», тт. 22–29

- Рис. 38.* М. Гайдн Симфония в E-dur (1764), тт. 7–13
- Рис. 39.* К. Диттерсдорф Симфония in C, тт. 1–8
- Рис. 40.* Ария Анны, I,1; тт. 12–14
- Рис. 41.* Аккомпанированный речитатив Асберты, I,9; т. 10
- Рис. 42.* Ария Гюнтера, I,8, тт. 27–30
- Рис. 43.* Аккомпанированный речитатив Карла, Гюнтера и Рудольфа. III,7, тт. 9-10
- Рис. 44.* Аккомпанированный речитатив Гюнтера, Рудольфа, Карла, Анны, III,9, тт. 18–20
- Рис. 45.* Аккомпанированный речитатив Анны, II,1, тт. 1–4
- Рис. 46.* Ария Асберты, I,5, тт. 123–133
- Рис. 47.* Дуэт Анны и Карла III,4, тт. 132–143
- Рис. 48.* Ария Анны, I,6, тт. 8–11, фрагмент соло гобоя
- Рис. 49.* Ария Гюнтера, II,5, тт. 1–6, фрагмент соло гобоя и флейты
- Рис. 50.* К. Каннабих «Медея и Ясон», № 2, тт. 1–5
- Рис. 51.* К. Каннабих «Путешествие Геркулеса», № 5, тт. 1–3
- Рис. 52.* И. Хольцбауэр Месса in C. Et resurrexit, тт. 41–45
- Рис. 53.* И. Хольцбауэр Месса in C. Cum Sancto Spiritu, тт. 23–25
- Рис. 54.* И. Хольцбауэр Месса in C. Et vitam, тт. 24–30
- Рис. 55.* И. Хольцбауэр Месса in C. Et vitam, тт. 1–8
- Рис. 56.* И. Хольцбауэр Месса in C. Domine Deus, тт. 1–3
- Рис. 57.* И. Хольцбауэр Месса in C. Sanctus, тт. 1–4
- Рис. 58.* И. Хольцбауэр Месса in C. Credo, тт. 1–3
- Рис. 59.* И. Хольцбауэр Месса in C. Laudamus te, тт. 1–8
- Рис. 60.* И. Хольцбауэр Месса in C. Laudamus te, тт. 23–33
- Рис. 61.* И. Хольцбауэр Месса in C. Credo / Et incarnatus, тт. 85–88
- Рис. 62.* И. Хольцбауэр Месса in C. Kyrie, тт. 1–5
- Рис. 63.* И. Хольцбауэр Месса in C. Gloria, тт. 1–8
- Рис. 64.* И. Хольцбауэр Месса in C. Agnus Dei: *a* – тт. 1–3; *b* – тт. 12–13

*Рис. 65.* Г.Й. Фоглер «Немецкая церковная музыка», № 2 Gloria, фрагмент партии медных и деревянных духовых, тт. 97–111

*Рис. 66.* Г.Й. Фоглер «Немецкая церковная музыка», № 6 Sanctus, фрагмент партии хора и деревянных духовых, тт. 9–14

*Рис. 67.* Г.Й. Фоглер «Немецкая церковная музыка», № 1 Kyrie, флейтовое соло, тт. 31–34

*Рис. 68.* Г.Й. Фоглер «Немецкая церковная музыка», № 5 Offertorium, соло валторн, тт. 28–31

*Рис. 69.* Г.Й. Фоглер «Немецкая церковная музыка», № 1 Kyrie, тт. 21–24.

## Список таблиц

### 1. Таблицы в основном тексте диссертации

*Таблица 1. Количество симфоний и оркестровых трио в творчестве мангеймских композиторов*

*Таблица 2. Состав мангеймского оркестра в 1723–1780 гг.*

*Таблица 3. Сравнение состава мангеймского и штутгартского оркестров*

*Таблица 4. И. Стамиц 6 оркестровых трио Ор.1*

*Таблица 5. К. Каннабих Симфонии ор. 10.*

*Таблица 6. Постановки ораторий к страстной пятнице в дворцовой капелле в Мангейме*

*Таблица 7. Сочинения для церкви в творчестве мангеймских композиторов*

*Таблица 8. Состав оркестра мессы in С И. Хольцбауэра*

*Таблица 9. Сравнение двух редакций «Немецкой церковной музыки» Г.Й. Фоглера*

*Таблица 10. Состав оркестра в номерах «Немецкой церковной музыки» Г.Й. Фоглера*

### 2. Таблицы в Приложении

*Таблица 1. Список музыкантов капеллы во времена Карла Теодора (жирным шрифтом выделены музыканты, частично или в течение всего периода 1760–1770-х годов служившие при дворе)*

*Таблица 2. Платежная ведомость от 28 июля 1759 года (денежная единица – гульден)*

*Таблица 3. Премьеры опер и сопутствующих им балетных представлений на сцене мангеймского театра в 1760–1770-е годы*

# **ПРИЛОЖЕНИЯ**

## Приложение А

### Архитектурный облик Мангейма

В планировке Мангейма как города–резиденции была воплощена идеальная схема. Он выстроен как «город квадратов» (*Quadratstadt*)<sup>608</sup>.

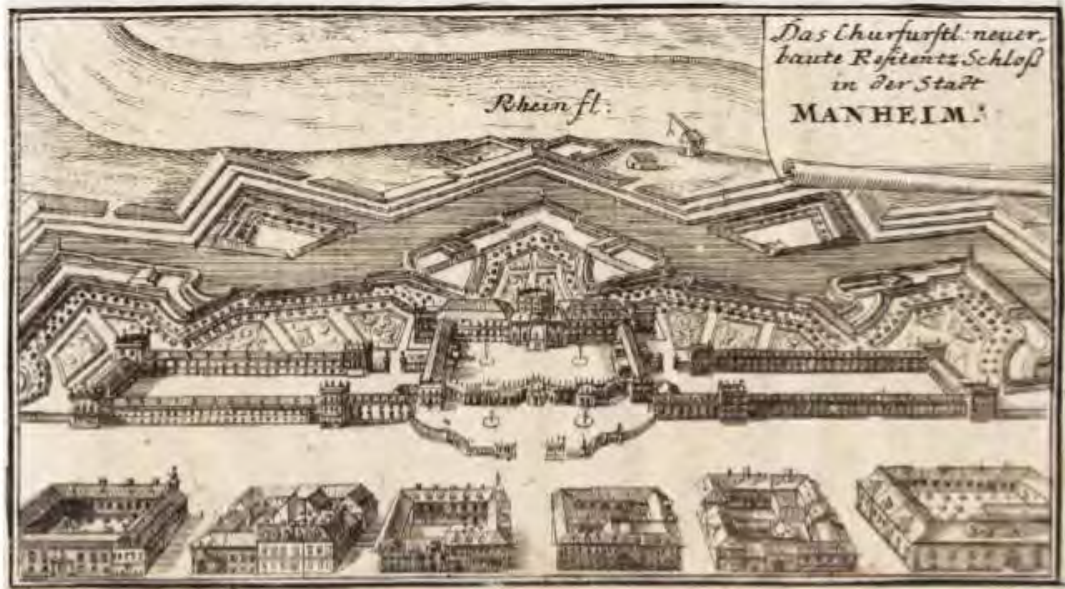


Abb. 1. Das Mannheimer Schloss im Jahr 1740 (Aus: *Denkwürdiger und nützlicher Antiquarius des Neckar-Mayn-Lohn- und Mosel-Stroms* von Johann Hermann Dielhelm, Frankfurt am Main 1740, S. 162; © Bärbel Pelker)

В XVIII веке жилая зона города имела строгое разделение на аристократическую и бюргерскую части. Первая была верхним городом, «все улицы которого замыкались фасадом огромного дворца»<sup>609</sup>, а вторая – нижним, расположенным «на окраинах овального плана»<sup>610</sup>.

В Мангейме нет привычных названий улиц, вместо них каждому кварталу присвоен номер, обозначаемый римской цифрой, а дома – арабской (в 1795-м году римские цифры изменили на латинские буквы)<sup>611</sup>. Такая регулярность в постройке неоднократно отмечалась путешественниками. Так, Н.М. Карамзин в «Письмах русского путешественника» замечал: «Мангейм есть прекрасный город. Улицы

<sup>608</sup> «Еще в XVII веке в годы правления Фридриха IV идею выстроить город в виде квадратов подсказал голландский специалист по фортификации Бертел Янсон». – Германия: путеводитель / Ю.Б. Ларионова. М.: Вокруг света, 2011. Вып. 285. С. 213.

<sup>609</sup> Всеобщая история архитектуры: в 12 т. [Электронный ресурс]. М. : Стройиздат, 1969. Том 7. Западная Европа и Латинская Америка. XVII – первая половина XIX вв. / отв. ред. А.В. Бунин. 620 с. URL: <http://totalarch.ru/node/329> (дата обращения: 16.09.2017).

<sup>610</sup> Там же.

<sup>611</sup> Германия: путеводитель. С. 214.

совершенно регулярны и перерезывают одна другую прямыми углами, что для глаз – по крайней мере, при первом взоре – очень приятно. Ворота Рейнские, Неккерские и Гейдельбергские украшены барельефами, хорошо выработанными. В разных местах города есть площади, окруженные большими домами. <...> Если бы я не торопился в Швейцарию, то остался бы здесь на несколько недель: так полюбился мне Мангейм!»<sup>612</sup>. Аналогичное впечатление Мангейм произвел на Ч. Берни, который описывал Мангейм: «город является наиболее чистым, красивым и правильно распланированным из тех, что я до сих пор видел; он имеет овальную форму, а улицы, *trees au cordeau* [*прямые, как нитка*], как в Лилле, пересекают его прямыми линиями из одного конца в другой...»<sup>613</sup>. Однако были не только восторженные заметки об архитектурной особенности города. К примеру, в одном из писем Хайнце к Якоби (14 июля 1780-го) пишет: «Мангейм с его великолепным замком действительно красивый город, только он застроен таким образом, как будто люди там *должны и обязаны* были проживать, но не они сами того *хотели*. Навязано, а не по естеству. Выглядит как казарма...»<sup>614</sup>.

Среди архитектурных достопримечательностей Мангейма особого внимания заслуживает построенный в 1720–1760-е годы замок (*Schloss Mannheim*) ставший резиденцией последних двух курфюрстов Пфальца по линии Виттельсбахов – Карла III Филиппа и Карла IV Теодора. Как было типично в дворцовой архитектуре Германии к началу XVIII века, для архитекторов замка в Мангейме (среди них – Жан Клеман де Фруамон, Гийом д’Обера, Алессандро Галли Бибиена, Николя де Пигаже и другие)<sup>615</sup> эталоном красоты был Версаль. Особенно заметным это стало после завершения строительства первой части мангеймского дворца в 1731-м году, еще во времена курфюрста Карла Филиппа<sup>616</sup>. В дальнейшем, при правлении Карла Теодора, тяготение к нормам

<sup>612</sup> Карамзин Н.М. Письма русского путешественника / отв. ред. Д.С. Лихачев. Л.: Наука, 1984. С. 92.

<sup>613</sup> Берни Ч. Музыкальные путешествия, С. 45.

<sup>614</sup> Цит. по: *Walter F. Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hofe.* S. 99–100.

<sup>615</sup> Матвеева А.Г., Полетова Л.А., Стрелецкий В.Н. Мангейм [Электронный ресурс] // Энциклопедия Всемирная история. URL: [https://w.histrf.ru/articles/article/show/mangieim\\_mankhaim](https://w.histrf.ru/articles/article/show/mangieim_mankhaim) (дата обращения: 20.03.2018).

<sup>616</sup> *Kreutz J. Aufklärung und französische Hofkultur.* S. 1.

французской архитектуры и скульптуры также сохранялось. Так, опираясь на архитектурные особенности дворцово-паркового ансамбля Франции, мангеймский замок выстроили в стиле позднего барокко. Длина его фасада составляет 440 метров<sup>617</sup>. Помимо более 400 комнат, в него входила библиотека, дворцовая церковь, оперный театр, а также рыцарский зал<sup>618</sup>. Благодаря своим колоссальным размерам, мангеймский замок принадлежит к крупнейшим замкам Европы.

Помимо мангеймского замка в распоряжении курфюрста был также замок в Шветцингене. Уже в XVII веке во времена правления Карла I Людвига, Шветцинген стал местом пребывания правителей в летний период. На рубеже XVII–XVIII веков курфюрст Иоганн Вильгельм построил здесь замок. С момента переноса столицы в Мангейм, вопрос наличия летней резиденции стоял наиболее остро. Дело в том, что в период с июня по август климат в Мангейме был слишком жарким, проблем добавляло соседство с укрепленными водохранилищами со стоячей водой – все это вызывало у жителей лихорадку<sup>619</sup>. Все, кто мог себе позволить, старались выезжать в сельскую местность. Естественно, что курфюрст Карл Теодор и приближенные к нему придворные также уезжали из Мангейма.

Резиденция в Шветцингене была известна, прежде всего, своим садом. Во второй половине XVIII века сюда были приглашены лучшие французские и итальянские архитекторы для проектирования парка вокруг дворца, среди них – Алессандро Галли да Бибиена, Петер Антон фон Ферашффельт. Планировкой садов и фонтанов руководил француз Николя де Пигаже, главный партер и круг французского сада спроектировал первый придворный садовник Иоганн Людвиг

<sup>617</sup>

URL:

[http://www.schloss-mannheim.de/erlebnis-schloss/schloss/?tx\\_pointsfce\\_taggingengine%5Bheadline%5D=Mehr%20erfahren&tx\\_pointsfce\\_taggingengine%5Bicon%5D=0&tx\\_pointsfce\\_taggingengine%5Baction%5D=panel&tx\\_pointsfce\\_taggingengine%5Bcontroller%5D=TaggingEngine&cHash=ada854d62f757c8bb832afa1cfa352e2](http://www.schloss-mannheim.de/erlebnis-schloss/schloss/?tx_pointsfce_taggingengine%5Bheadline%5D=Mehr%20erfahren&tx_pointsfce_taggingengine%5Bicon%5D=0&tx_pointsfce_taggingengine%5Baction%5D=panel&tx_pointsfce_taggingengine%5Bcontroller%5D=TaggingEngine&cHash=ada854d62f757c8bb832afa1cfa352e2) (Abruf: 16.04.2018).

<sup>618</sup> Лепнина, мозаичный паркет и потолочные фрески рыцарского зала были сделаны известным мастером южнонемецкой потолочной живописи – Космасом Дамианом Азамом (1686–1739). – Германия: путеводитель. С. 215.

<sup>619</sup> *Walter F.* Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hofe. S. 105.



Петри<sup>620</sup>. В результате их плодотворной работы парк Шветцингенского дворца, занимал 72 гектара и состоял «из двух частей: симметричного французского сада в стиле барокко с фонтаном Ариона по центру и английского ландшафтного сада»<sup>621</sup>.



Размах в возведении мангеймского дворца и парка в Шветцингене наглядно демонстрирует стремление курфюрста Карла Теодора сделать свою резиденцию величественной, презентабельной и блестящей во всех отношениях. К тому же, Мангейм был молодым городом, что во многом способствовало его процветанию, ведь город «не знал ни старых ценностей, ни достойных уважения традиций, ни закоренелой гордости потомственных семейств, ни окаменелости устоявшейся системы правления»<sup>622</sup>.

<sup>620</sup> *Ананьев А., Тушинцева И.* Шветцингенский фестиваль–2013: прогулка по парку [Электронный ресурс]. URL: <http://www.muzcentrum.ru/orpheusradio/programs/euromix/10613>– (дата обращения: 17.05.2018).

<sup>621</sup> *Там же.*

<sup>622</sup> *Ланистейн П.* Жизнь Шиллера. М.: Книга по требованию, 2012. С. 85.

## Приложение Б

Портрет курфюрста Карла Теодора<sup>623</sup>

<sup>623</sup> Фотография взята из *Pelker B. Sommer in der Campagne — Impressionen aus Schwetzingen // Hofoper in Schwetzingen : Musik, Bühnenkunst, Architektur / hrsg. Silke Leopold, Bärbel Pelker. Universitätsverlag Winter, 2004. S. 10.*



## Приложение В

### Биографии некоторых мангеймских музыкантов<sup>624</sup>

**Вендлинг, Иоганн Баптист** (17 июня 1723, Рибовилле – 27 ноября 1797, Мюнхен) — флейтист и композитор. Примерно с 1745 г. по 1752 г. Вендлинг был учителем флейты герцога Кристиана IV из Цвайбрюккена, с которым он путешествовал по различным европейским центрам, приобретая международную известность. Вендлинг с успехом выступал перед королем Фридрихом Великим в Берлине в 1749 г. и на Concert Spirituel в Париже в 1751 г. В 1752 г. он женился на сопрано Доротее Спурни. В тот же год Вендлинг стал преемником Мартина Фридриха Каннабиха в качестве учителя флейты курфюрста Карла Теодора. На протяжении всей его карьеры в Мангейме он был одним из самых высокооплачиваемых членов оркестра двора. С апреля 1771 г. по май 1772 г. он находился в Лондоне, где не только выступал как солист, но также сотрудничал с И.К. Бахом в концертах камерной музыки. Иоганн Вендлинг продолжал посещать Париж, также бывал в Гааге, Вене, Праге и Италии. Вендлинг переехал с мангеймским двором в Мюнхен в 1778 г. и был там первым флейтистом, по крайней мере, до 1790 г.

**Вендлинг, (Иоганн) Карл** (30 марта 1750, Цвайбрюккен – 10 ноября 1834, Мангейм) — скрипач и дирижер, племянник Иоганна Баптиста Вендлинга. Он присоединился к мангеймскому оркестру в 1765–1766 гг. Когда двор переехал в Мюнхен в 1778 г., он остался в Мангейме, где играл в оркестре вновь созданного Национального театра, а с 1782–1783 гг. также руководил им. Он совмещал эту должность с Генрихом Риттером в 1793 г. В 1802 г. был назначен в качестве руководящей первой скрипки.

**Вендлинг, (Катарина) Доротея** (27 января 1767, Мангейм – 19 мая 1839, Мюнхен) — певица, дочь Франца Антона и Элизабет Августы Вендлинг. Она была ученицей своей тети Доротее Вендлинг и Антона Раафа. В 1784 г. она приехала в Париж, где составила конкуренцию своей тете на Concert Spirituel. В 1788 г. ее назначили примадонной оперы *seria* в Мюнхене. Следующие несколько лет провела в Мангейме, а затем после смерти мужа возвратилась в Мюнхен и позднее заменила тетю, став учительницей пения.

**Вендлинг (Сарселли), Элизабет Августа** (20 февраля 1746, Мангейм – 10 января 1786, Мюнхен) — певица, жена Франца Антона Вендлинга. Дочь двух итальянских певцов мангеймского двора Пьетро Сарселли и Каролины (Валвасори). Элизабет провела 1760–1761 гг. в Италии. По возвращении в Мангейм ее назначили певицей. Она обычно пела вторые партии с Доротеей Вендлинг. Ее дебютом в 1762 г. была роль Сирены в опере Траэтты «Софонисба». Позднее она иногда пела первые партии, вероятно, Анны в возрожденной опере Хольцбауэра «Гюнтер фон Шварцбург» (1777). В 1778 г. Элизабет переехала вместе с двором в Мюнхен, где она создала роль Электры в «Идоменео» Моцарта (1781).

**Вендлинг (Спурни), (Мария) Доротея** (21 марта 1736, Штутгарт – 20 августа 1811, Мюнхен) — певица, жена Иоганна Баптиста Вендлинга. Она была дочерью двух музыкантов

<sup>624</sup> Составлены на основе материалов: *Gunson E. Wendling* [Electronic source] // NG. Vol. 27; *Würtz R., Corneilson P., Alexander P., Höft B. Danzi* [Danzy] [Electronic source] // NG. Vol. 7; *Wolf J.K. Cannabich* [Electronic source] // NG. Vol. 4; *Keahey, H., Höft, B., Münster, R., Würtz, R. Lebrun* [Electronic source] // NG. Vol. 14; *Würtz R., Wolf E. Ritschel* [Electronic source] // NG. Vol.21; *Reutter J. Richter, Franz Xaver* [Electronic source] // NG. Vol.21; *Wolf E.K., Wolf J.K. Stamitz* [Stamic] [Electronic source] // NG. Vol. 24; *Münster R. Toeschi* [Electronic source] // NG. Vol. 25; *Wolf E.K. Fils* [Filtz, Filz] (Johann) Anton [Electronic source] // NG. Vol. 8; *Grave M.G. Vogler, Georg Joseph* [Electronic source] // NG. Vol.26; *Würtz, R. Fränzl* [Electronic source] // NG. Vol. 9; *Grave F.K. Holzbauer, Ignaz (Jakob)* [Electronic source] // NG. Vol. 11.

штутгартского двора, валторниста Франца Спурни и Марии Доротеи (урожденной Сен Пьер), лютнистки. После парижского дебюта Доротеи Вендлинг в 1752 г. она была назначена певицей мангеймского двора. Ее первой ролью 17 января 1753 г. стала Жермиона в «Антигоне» Галуппи. После успеха в опере «Нитетти» Хольцбауэра (1758) Доротея Вендлинг была признана первым сопрано на мангеймской сцене. И.К. Бах написал для нее роль Юнии в «Луций Сулла» (1775). После переезда двора в Мюнхен в 1778 г., она продолжила работу и в Мангейме, и в Мюнхене. Доротея Вендлинг пела главную роль в мелодраме Хольцбауэра «Смерть Дидоны» в новом Национальном театре Мангейма (1779) и создала роль Илии в «Идоменео» Моцарта (Мюнхен, 1781). Она выступала со своим мужем в Париже (1780) и позднее в дамских любительских концертах в Мангейме. В 1790 г. она ушла в отставку и стала учительницей. Ее дочь Элизабет Августа и племянница Доротея были в числе ее учеников.

**Вендлинг, Франц Антон** (24 октября 1733, Рибовилле – 16 мая 1786, Мюнхен) — скрипач, брат Иоганна Баптиста Вендлинга. Он присоединился к мангеймскому оркестру в 1755 г. и к 1756 г. стал первым скрипачом. В 1760 г. курфюрст Карл Теодор предоставил ему возможность обучения в Италии, а именно в Турине. Франц Вендлинг вернулся с сопрано Элизабет Августа Сарселли, на которой он женился в 1764 г. В 1778 г. он переехал с двором в Мюнхен, где участвовал в руководстве балетным оркестром.

**Вендлинг, Элизабет Августа** (4 октября 1752, Мангейм – 18 февраля 1794, Мюнхен) — певица, дочь Иоганна Баптиста и Доротеи Вендлинг. Она впервые выступала на мангеймской сцене в возрасте 11 лет с ролью без слов в «Софонисбе» Траэтты. На праздновании именин курфюрста в 1769 г. она пела Чеччину в опере «Добрая дочь» Пиччини. После периода в Вене, 1782–1783 гг., она с триумфом дебютировала в Мюнхене в роли Джульетты в «Ромео и Джульетта» Георга Бенды (1784). Позднее Элизабет выступала со своей матерью в дамских любительских концертах в Мангейме.

**Данци, Иннокенц** (1730, Италия–17 апреля 1798, Мюнхен) — итальянский виолончелист (в списке членов мангеймского оркестра (1756) Ф. В. Марпурга Иннокенц Данци записан «как из Италии»). В 1754 г. вошел в состав мангеймской капеллы. В этом же году женился на Барбаре Тоески. Данци являлся одним из самых высокооплачиваемых музыкантов в Мангейме. В 1778 г. последовал за курфюрстом и его двором в Мюнхен. С 1783 г. ушел на пенсию.

**Данци, Иоганн Баптист** (17 января 1758, Мангейм – после 1785) — скрипач, сын Иннокенца Данци. Он был дополнительным скрипачом в оркестре мангеймского двора с 1773 г. по 1776 г. и работал на постоянной основе с 1777 г. по 1785 г.

**Данци (Марханд), (Мария) Маргаретт** (1768, Мюнхен – 11 июня 1800, Мюнхен) — немецкое сопрано и композитор. Она была дочерью певца, актера и театрального директора Теобальда Марханда, который приехал в Мангейм из Страсбурга. С ранних лет она играла детские роли в театре и выступала как пианистка и певица. Пению обучалась у Франчески Лебрен (Данци), которая позднее стала ее родственницей. Маргаретт и ее брат Хайнрих жили в Зальцбурге с 1781 г. по 1784 г. с Леопольдом Моцартом, который обучал их пению и игре на фортепиано. Как певица, Маргаретт Данци дебютировала в Мюнхене в 1786 г. в роли Каллоандры в опере Сальери «Венецианская ярмарка». Известность пришла к ней с исполнением ролей в моцартовских произведениях. В 1790 г. она вышла замуж за композитора Франца Данци, с которым путешествовала по Германии, Австрии и Италии. В течение 2-х лет она была примадонной в труппе Гуардазони в Праге. В 1796 г. она стала членом Немецкого Театра в Мюнхене.

**Данци, Франц (Игнац)** (15 июня 1763, Швецинген – 13 апреля 1826, Карлсруэ) — мангеймский композитор и виолончелист. Игре на фортепиано и виолончели учился у своего отца, Иннокенца Данци, композицией занимался у Георга Йозефа Фоглера. В 1777–1778 гг. присоединился к мангеймскому оркестру. Когда курфюрст Карл Теодор перевез свой двор в Мюнхен в 1778 г., Данци остался в Мангейме, в оркестре вновь основанного Национального театра. В 1784 г. он был назначен на место своего отца как ведущий виолончелист при дворцовом оркестре Мюнхена. В 1790 г. Франц Данци женился на певице Маргаретт Марханд. Пара посетила Гамбург, Лейпциг, Прагу, Флоренцию и Венецию, проведя два года в компании итальянского тенора Гуардазони. В 1796 они вернулись в Мюнхен. В 1798-м Данци был назначен вице-капельмейстером и курировал немецкую оперу и церковную музыки. Он был признан в это время одним из ведущих мюнхенских музыкантов, был членом городских литературных кружков. Смерть Карла Теодора в 1799 г. стала большим ударом для карьеры Данци: новый курфюрст, Максимилиан IV Йозеф, менее симпатизировавший немецкой опере, наложил финансовые ограничения на театр. В 1807 г. Данци перебрался в Штутгарт. В октябре 1807 г. вюртембергский король предложил Данци место капельмейстера в Штутгарте. В 1811 г. король основал институт музыки, и Данци был назначен директором, учителем композиции. Данци оставил Штутгарт в 1812 г., став капельмейстером в Карлсруэ. Музыкальная организация там была малоопытная и слабая, и он провел остаток своего пребывания в должности, пытаясь создать представительную компанию.

**Данци, Франциска (Франческа) Доротея** (24 марта 1756, Мангейм – 14 мая 1791, Берлин) — сопрано и композитор, дочь Иннокенца Данци. *См. по фамилии Лебрэн.*

**Каннабих, (Иоганн) Кристиан (Иннокенц Бонавентура)** (12 декабря 1731, Мангейм – Франкфурт, 20 января 1798) — немецкий капельмейстер, композитор, скрипач и дирижер. Он получил свое начальное музыкальное образование у отца, М.Ф. Каннабиха. В возрасте 12 лет Кристиан Каннабих вошел в состав мангеймского оркестра в качестве скрипача. Там он обучался композиции и игре на скрипке у Иоганна Стамица. Примерно с 1752 г. по июль 1753 г. Каннабих занимался у Николло Йоммелли в Риме, затем последовал за учителем в Штутгарт, оставаясь там до февраля 1754 г. В марте 1754 г. он посетил Милан, где познакомился с музыкой Д.Б. Самартини и других итальянских композиторов. В 1756 г. Каннабих вернулся в Мангейм, где занял место третьего скрипача после И. Стамица и Д. Баскони. После смерти Стамица в марте 1757 г., Каннабиха повысили в звании. Около 1759 г. он занимал место концертмейстера вместе с К.Й. Тоески. Теперь Каннабих выполнял новые обязанности, которые включали руководство оркестром и подготовку музыки к разным торжествам и представлениям при дворе, в частности, академиям и балетам. В 1759 г. Каннабих женился на Марии Элизабет де Ла Мотте. В браке родились 6 детей (двое умерли в младенчестве), из которых Карл Август пошел по стопам отца как скрипач и композитор. Две дочери Розина (Роза) Тереза и Элизабет Августа также были музыкально одаренными. В 1774 г. Каннабих был назначен дирижером инструментальной музыки в Мангейме. В этом звании он оставался до конца жизни. Семейство Каннабихов постоянно находилось в центре музыкальной деятельности. В 1778 г. мангеймский двор переехал в Мюнхен. Каннабих стал дирижером слившихся оркестров Мангейма и Мюнхена 1 октября того же года. В Мюнхене, в добавление к его обычным обязанностям при дворе, Каннабих стал отвечать за дирижирование оперными постановками и абонементными сериями, а также руководить еженедельными академиями. В конце 1797 г. Каннабих навестил сына Карла во Франкфурте, где в начале следующего года скончался.

**Лебрэн, Людвиг Август** (2 мая 1752, Мангейм – 12/15/16 декабря 1790, Берлин) — мангеймский гобоист и композитор. Его отец, Александр Лебрэн, гобоист из Брюсселя, играл в мангеймском оркестре. Людвиг, по-видимому, учился игре на гобое у отца. В возрасте 15 лет он

стал придворным музыкантом мангеймского оркестра. Это место было сохранено им на всю жизнь, несмотря на непрерывные концертные туры. В 1778 г. он женился на певице Франциске Данци. Пара выступала во многих европейских городах, включая Лондон (1778) и Париж (1779). Их международный успех достиг своего апогея в Берлине в 1789 г. Возвращаясь осенью 1790 г., Людвиг почувствовал недомогание от изнурительных концертов, и в декабре скончался.

**Лебрен, Франциска (Франческа) (Доротея)** (24 марта 1756, Мангейм – 14 мая 1791, Берлин) — сопрано и композитор, жена Людвигу Августа Лебрена. Она была дочерью Иннокенца Данци и старшей сестрой Франца Данци. Франциска Лебрен дебютировала в 1772 г. в дворцовом театре Шветцингена в оперетте Саччини «Крестьянка при дворе». Также Франциска пела в опере двора Мангейма и получила титул примадонны. В 1777 г. она с триумфом сыграла роль Анны в опере Хольцбауэра «Гюнтер фон Шварцбург», которая сочинялась специально для ее голоса. 1778 г. она провела в Лондоне. В том же году вышла замуж за Людвигу Августа Лебрена. Несмотря на то, что за ней было закреплено место в театре (с 1778 г. в Мюнхене), она посещала несколько европейских городов со своим мужем, выступая по приглашению в операх и на концертах. 3 августа 1778 г. она пела главную роль в опере Сальери «Признанная Европа» на открытии Ла Скала в Милане. В начале 1779 г. она принимала участие со своим мужем в Concert Spirituel в Париже. Во время оперных сезонов 1779–1781 гг. ее приняли на работу в Королевский Театр в Лондоне. 13 марта 1785 г. Франциска выступала на академии, организованной Моцартом в городском театре в Вене. Она провела сезон 1786–1787 гг. в Неаполе, где выступала в театре Сан Карло. Затем пара была приглашена в Берлин на карнавальные сезоны 1789–1790 гг. и 1790–1791 гг. Внезапная смерть мужа в декабре 1790 г. роковым образом повлияла на нее. Франциска умерла спустя 5 месяцев.

**Ричель, Георг Вензель** (... – 10 июля 1757, Шветцинген) — контрабасист и скрипач. Со своим братом Францем он сопровождал семейство герцога Карла Филиппа из Инсбрука через Гейдельберг (1718) в Мангейм (1720), когда герцог стал курфюрстом Палантина в 1716 г. Ричель был определен как сверхштатный член оркестра двора в 1713 г.

**Ричель, Георг Вензель** (15 сентября 1744, Мангейм – 1 июля 1805, Мюнхен) — скрипач и композитор, сын Франца Ричеля. С 1760 г. по 1778 г. Георг Ричель был скрипачом в мангеймском оркестре.

**Ричель, (Игнац) Франц (Йозеф)** (... – 4 июля 1763, Швецинген) — органист, брат Георга Вензеля Ричеля. Он числился в переписи мангеймского двора как второй органист в 1734 г. и 1736 г. С 1744 г. являлся первым органистом. В 1737 г. Франц Ричель женился на Марии Розине Френцль, сестре мангеймского скрипача Игнаца Френцля.

**Ричель, Иоганнес (Михаэль Игнац)** (29 июля 1739, Мангейм – 25 марта 1766, Мангейм) — скрипач и композитор, сын Франца Ричеля. С 1756 г. по 1763 г. входил в состав мангеймского оркестра. Курфюрст Карл Теодор поощрял его талант и 8 октября 1757 г. предоставил ему 3-летнюю образовательную поездку в Италию. В начале 1758 г. Ричель начал свое обучение с падре Мартини в Болонье. Весной 1761 г. Ричель находился в Риме. Годом позднее, он приехал в Неаполь как ученик Дженнаро Манна. В 1763 г., в возрасте 24 лет, Ричель получил место вице-капельмейстера в Мангейме.

**Рихтер, Франц Ксавер** (1 декабря 1709, Голешов – 12 сентября 1789, Страсбург) — немецкий композитор моравского происхождения. Отец Франца, Маттиас Рихтер, служил в этом городе солдатом. Между 1727 г. и 1736 г. Франц Рихтер, вероятно, провел некоторое время в Вене. В

1736 г. был зачислен в качестве баса в капеллу Штутгарта. В 1737 г. после короткого периода в Шлитце, недалеко от Фулда, он перебрался в Этталь, в академию рыцарей-бенедиктинцев как дирижер. В 1740 г. он поступил на службу к принцу-аббату Ансельму фон Райхлин-Мелдег в Кемптене, сначала как вице-капельмейстер, позже став капельмейстером. В 1746 г. Рихтер присоединился к капелле курфюрста Карла Теодора в Мангейме как бас. На сцене Мангейма он появился в 1748 г. (К. Груа «Милосердие Тита») и 1749 г. (Б. Галуппи «Олимпиада»), но впоследствии, по-видимому, пел преимущественно церковную музыку. Ф.В. Марпург в своем списке мангеймских музыкантов упоминает Рихтера как второго скрипача в оркестре двора. В течение 1750-х гг. Рихтер путешествовал по Франции, Англии и Нидерландам. В 1760 г. он провел некоторое время в Бонне, где претендовал на место главного капельмейстера. 24 апреля 1769 г. Рихтер стал капельмейстером в страсбургском соборе.

**Стамиц, Антон (Тадеуш Йоханн Непомук)** (27 ноября 1750, Гавличкув-Брод – между 1796 и 1809, Париж или Версаль) — композитор, скрипач и альтист. Антон рос при дворе курфюрста, обучался музыкальным навыкам игры на скрипке у своего брата Карла и у Кристиана Каннабиха. В альманахах двора 1764–1766 гг. и 1770 г. Стамиц записан как скрипач оркестра Мангейма. В 1770 г. он с Карлом переехал в Париж. С отъездом Карла Стамица в Англию в 1777 г., Антон стал более заметен в парижских музыкальных кругах, появившись дважды на Concert Spirituel в 1778 г., а также как солист на собственных концертах. Между сентябрем 1778 г. и 31 января 1780 г. Стамиц был преподавателем скрипки у Рудольфа Кретзе в Версале.

**Стамиц, Иоганн (Вензель Антон) (Ян Вацлав) Антонин** (19 июня 1717, Гавличкув-Брод – 27 или 30 марта 1757, Мангейм) — чешский композитор, скрипач. Свое начальное обучение получил в городе Гавличкув-Брод, первые занятия музыкой преподавал отец. С 1728 г. по 1734 г. он посещал иезуитскую гимназию в Йиглаве. Следующий учебный год, 1734–1735 гг., Стамиц провел в Пражском университете. В 1741 г. перебрался в Мангейм. Уже в январе 1742 г. Стамиц выступил в Мангейме на празднествах по поводу бракосочетания курфюрста Карла Теодора. В Мангейме Стамиц продвинулся быстро: сначала он был первым скрипачом при дворе, в 1745 г. или в начале 1746 г. ему присвоили звание концертмейстера, а в 1750 г. он был назначен на недавно созданную должность дирижера инструментальной музыки. В альманахах мангеймского двора за 1751 г. и 1752 г. Стамиц также значится как один из двух капельмейстеров. Стамиц был педагогом двух своих сыновей, Карла и Антона, а также учил таких выдающихся скрипачей и композиторов как Кристиан Каннабих, братья Тоески, Игнац Френцль и Вильгельм Крамер. В конце лета 1754 г. Стамиц предпринял годовую поездку в Париж, появившись там впервые на Concert Spirituel 8 сентября 1754 г. Осенью 1755 г. композитор возвратился в Мангейм, где продолжил работу в придворном оркестре.

**Стамиц, Карл** (8 мая 1745, Мангейм – 9 ноября 1801, Йена) — композитор и скрипач. Раннее музыкальное образование получил от отца, который умер, когда мальчику было 11 лет. Также учился у К. Каннабиха, И. Хольцбауэра, Ф.К. Рихтера. С 1762 г. по 1770 г. выступал в оркестре курфюрста. В 1770 г. Стамиц переехал в Париж. К 1771 г. он был композитором двора и дирижером для герцога Луи Ноайлеса в Париже. В 1770–х гг. активно выступал на Concert Spirituel. Летом 1772 г. Стамиц жил в Версале. С герцогом Ноайлесом Стамиц ездил в 1772 г. в Вену, в 1773 г. во Франкфурт, и в 1774 г. в Аугсбург, Вену и также Страсбург. С мая 1777 г. по 1780 г. часто выступал в Лондоне. После 1780 г. он переехал в Гаагу, где между маем 1782 г. и июлем 1784 г. участвовал и солировал как альтист в не менее чем 28 концертах при дворе Уильяма V, принца Оранского. К апрелю 1785 г. Стамиц прибыл в Гамбург, где он провел две академии. В августе он выступил в Любеке, возвращаясь в Гамбург для двух заключительных концертов осенью. 17 апреля 1786 г. Стамиц был в Магдебурге. В 1787 г. Стамиц путешествовал, выступая, как альтист, в Дрездене, Праге и Галле. В 1789–1790 гг. он был

дирижером любительских концертов в Касселе. До весны 1795 г. Стамиц совершил поездку в Мангейм. В мае 1795 г. Стамиц с семьей переехал в Йену, где композитор стал капельмейстером и преподавателем музыки в университете.

**Тоески, Алессандро** (до 1700, Рим – 15 октября 1758, Мангейм) — скрипач и композитор. Он был на самом деле назван Тоеса, и происходил из старого итальянского рода в городе Ницце. Его отец Джованни Баттиста Тоески был управляющим у герцога из Гравины, принца Орсини, в Риме. Алессандро путешествовал по Англии и Германии и был нанят с 1719 г. по 1724 г. придворным музыкантом к гессенскому ландграфу Эрнсту Людвигу в Дармштадте. 2 января 1725 г. Алессандро был привлечен как второй концертмейстер при вюртембергском дворе в Штутгарте. Его первая жена, придворная певица Джованна Тоески умерла 26 июля 1726 г. Он женился опять, его второй женой стала Октавия де Сен Пьер (возможно, тетьа певицы Доротеи Вендлинг). Вскоре после смерти герцога Эберхарда Людвиг в марте 1737 г., он покинул Штутгарт. С конца 1742 г. Алессандро был концертмейстером, а с 1750 г. — директором инструментальной церковной музыки в Мангейме. Кроме сыновей, у него была дочь – Барбара Маргарет Тоески – танцовщица в Мангейме, которая вышла замуж за виолончелиста Иннокенца Данци и стала матерью композитора Франца Данци и сопрано Франциски Лебрен.

**Тоески, Иоганн (Баптист) (Мария) Кристоф** (1 октября 1735, Штутгарт – 3 марта 1800, Мюнхен) — скрипач и композитор, сын Алессандро Тоески. Он был учеником Иоганна Стамица и Кристиана Каннабиха. С 1755 г. играл на скрипке, а с 1758 г. был директором балета при мангеймском дворе. Иоганн Кристоф был назначен концертмейстером в 1774 г. и в 1778 г. последовал за двором в Мюнхен. Там в 1793 г. Тоески стал музыкальным директором. С 1798 г. он состоял на службе как главный директор придворной капеллы. В тот же год он и его семья получили право на потомственное итальянское дворянство, с разрешением использовать титул де Кастелламонте, приобретенный его великим дядей Карлом Филиппом Тоески (1660–1726).

**Тоески, Карл Йозеф** (11 ноября 1731, Людвигсбург – 12 апреля 1788, Мюнхен) — композитор и скрипач, сын Алессандро Тоески от второго брака. Ученик Иоганна Стамица и Антона Филса. В 1752 г. вошел в состав оркестра мангеймского двора. В 1759 г. он стал концертмейстером, а в 1774 г. – музыкальным директором курфюрстского правления. В течение этих лет он руководил постановками оперы и балета. Часто путешествовал в Париж, где с 1760 г. большинство его сочинений были опубликованы, и до 1783 г. часто исполнялись в Concert Spirituel. Его французенка–жена Сюзанна (урожденная Навер) была оперной певицей мюнхенского двора до 1802 г. В 1778 г. он решил следовать за курфюрстом Карлом Теодором в Мюнхен, как большая часть мангеймского оркестра.

**Филс, Антон (Иоганн)** (22 сентября 1733, Айхштетт – 14 марта 1760, Мангейм) — немецкий композитор и виолончелист. Его отец, Иоганн Георг Филс, виолончелист при епископском дворе с 1732 г. по 1749 г., был основным учителем сына. Антон Филс посещал местную гимназию в Айхштетте. В ноябре 1753 г. поступил в Университет Ингольштадта, где изучал закон и теологию. В 1754 г. Филс был назначен виолончелистом при дворе курфюрста в Мангейме. Там он, скорее всего, учился композиции у Иоганна Стамица. В 1757 г. Филс женился на Элизабет Рендж. Его ранняя смерть в 1760 г. в возрасте 26 лет вызвала, как сопоставление с недолгопрожившим Перголези, так и противоречивые сведения о его смерти.

**Фоглер, Георг Йозеф (Аббат Фоглер)** (15 июня 1749, Вюрцбург – 6 мая 1814, Дармштадт) — немецкий теоретик, учитель, разработчик органа и композитор. Сын вюрцбургского мастера музыкальных инструментов. В юности Фоглер посещал иезуитскую гимназию. В 1763 г. он поступил в гимназистский класс вюрцбургского университета, после чего учился юриспруденции сначала в Вюрцбурге, затем в Бамберге. В 1770 г. он получил место при



мангеймском дворе курфюрста Карла Теодора. С 1773 г. ему оплатили поездку в Италию для усовершенствования музыкального образования. В течение короткого времени он обучался у падре Мартини в Болонье. Затем Фоглер провел долгий период в Падуе, где обучался теологии и стал учеником теоретика Франческо Антонио Валотти. В Риме он получил звание члена Академии Аркадии, и Папа Пий VI назначил его католическим протонарием — управляющим двором короля, и Рыцарем Золотой Шпоры. Фоглер вернулся в Мангейм в ноябре 1775 г. Он приобрел звание духовного наставника и второго капельмейстера. Георг Йозеф основал музыкальную школу, начал публиковать дидактические работы. Во время переезда курфюрстского двора в Мюнхен в 1778 г., Фоглер остался на время в Мангейме. В 1780 г. он совершил путешествие в Париж, где получил одобрение своей теории гармонии в Королевской Академии науки, и в течение следующих 3 лет писал труды в Париже и в Версале. Затем Фоглер поехал в Лондон (1783), где королевское общество одобрило его теоретическую систему. Вызванный в Мюнхен в 1784 г., он был назначен первым капельмейстером, но остался там только до 1786 г., когда он поступил на службу к Густаву III, королю Швеции, как дирижер и учитель коронованного принца. В Стокгольме он завершил педагогическую работу и получил разрешение продолжить путешествие. В 1792 г. он отправился на Гибралтар, посетил Кадис, Танжер и далее по Средиземноморью в поисках старинных, устно передаваемых навыков традиционного модалного пения. В 1793 г. Фоглер вернулся в Стокгольм, где занимал официальный пост у Густава Адольфа IV до 1799 г. Его последующие скитания как исполнителя, проектировщика органа и учителя включали временное пребывание в Копенгагене (1799–1800), Берлине (1800–1801), Праге (1801–1802) и Вене (1802/3–1805). После двух лет, проведенных в Мюнхене, он получил пост при дворе в Дармштадте в августе 1807 г.

**Френцль, Игнац (Франц Йозеф)** (4 июня 1736, Мангейм – 3 сентября 1811, Мангейм) — скрипач и композитор, сын Фердинанда Рудольфа Френцля. Он развивался под влиянием Иоганна Стамица и в 1754 г. стал скрипачом в оркестре Палатина. Его сопровождал успех на Concert Spirituel в Париже в 1768 г. После того, как двор переехал в Мюнхен в 1778 г., Френцль стал музыкальным руководителем недавно основанного Национального театра в Мангейме.

**Френцль, Фердинанд** (24 мая 1767, Шветцинген – 27 октября 1833, Мангейм) — скрипач и композитор. Он учился у своего отца. Френцль заслужил признание как виртуоз во время многочисленных туров по Европе: играл в Вене, Париже и городах Швейцарии и Италии. Брал уроки у Франца Ксавера Рихтера и Иняса Плеизля в Страсбурге, а также у Станислао Маттеи в Болонье. В 1789 г. он был назначен солистом мюнхенского придворного оркестра. В 1792 г. он стал солистом оркестра во Франкфурте и также одного частного оркестра в Оффенбахе. В 1802 г. Фердинанд возобновил гастроли в Вену, Польшу и Россию. После смерти Карла Каннабиха (1 мая 1806) стал дирижером при мюнхенском дворе, а с декабря 1823 г. капельмейстером. Френцль вышел в отставку в 1826 г. и провел год в Женеве, прежде чем возвратиться в Мангейм в апреле 1827 г.

**Френцль, Фердинанд Рудольф** (12 августа 1710, Инсбрук – 5 сентября 1782, Мангейм) — трубач и альтист. Он был взят трубачом в оркестр Палантина в 1744 г. и стал ведущим трубачом после нескольких лет службы. С 1747 г. он также играл на альте в оркестре.

**Хольцбауэр, Игнац (Якоб)** (17 сентября 1711, Вена – 7 апреля 1783, Мангейм) — австрийский композитор. С раннего детства начал заниматься музыкой, но данное увлечение не было одобрено отцом, который был венским купцом и занимался продажей кожи. В юном возрасте Игнац пел в хоре (а также играл на рояле, скрипке и виолончели). По собственной инициативе он изучил «Gradus ad Parnassum» Иоганна Йозефа Фукса и договорился о встрече с автором. Фукс проэкзаменовал его на образцовых примерах, после чего объявил о врожденном таланте Хольцбауэра и порекомендовал путешествие в Италию для развития его музыкального

образования. После недолгой работы в Любляне и короткого путешествия в Венецию, он был назначен капельмейстером двора Ротгаль Голешов в Моравии. В 1737 г. Игнац женился на певице Розали Андресес. Согласно автобиографии, написанной Хольцбауэром в 1782 г., пара переехала из Голешов в Вену в 1738 г. Затем, они совершили поездку в Италию, где остались на 3 года, посещая Милан, Венецию и другие города. В 1744 г. Игнац Хольцбауэр сотрудничал с Францем Хильвердингом в создании балетов для венского представления «Гипермнестра» Хассе. С 1746 г. по 1750 г. композитор работал в Вене, где сочинял музыку для балета городского театра. В 1751 г. Хольцбауэр стал главным капельмейстером в Штутгарте. В 1753 г. композитор был назначен капельмейстером в мангеймском театре, где его собственные сочинения преобладали в репертуаре до 1760 г. Хольцбауэр в значительной степени повлиял на музыкальную жизнь XVIII века в Мангейме, где он занимал пост капельмейстера в течение 25 лет. Во второй половине 1750–х гг. Игнац Хольцбауэр совершил несколько путешествий – в Рим (1756), в Турин на представления его оперы «Ниттети» (1758), в Париж (1758) и в Милан для постановки его оперы «Александр в Индии» (1759). В начале следующего десятилетия композитор развивал музыкальные связи с Венной: его имя появилось в связи с оркестровыми концертами городского театра (1761–1763). В Мангейм, где он принял обязанности в качестве руководителя придворной капеллы после смерти Карло Груа в 1773 г., вследствие чего его деятельность перешла от театра к церковной музыке. Но Хольцбауэр не отказался от оперы надолго: самый большой успех принесла ему в начале 1777 г. его немецкая опера «Гюнтер фон Шварцбург». Когда двор курфюрста переехал в Мюнхен, Хольцбауэр остался в Мангейме. В конце жизни композитор страдал от ухудшения слуха и других недугов. Тем не менее, он руководил завершением оперы «Танкред» для театра двора в Мюнхене незадолго до смерти.

### Приложение Г

Таблица 1. Список музыкантов капеллы во времена Карла Теодора<sup>625</sup> (жирным шрифтом выделены музыканты, частично или в течение всего периода 1760–1770-е годы служившие при дворе)

Должность	Представитель	Годы службы
Директор	<b>Мариано Лена</b> (?–1781) (сопрано-кастрат 1743–1763)	1764–1778
Капельмейстер	<b>Карло Груа</b> (1695/1700–1773) (композитор)	1743–1773
	<b>Иоганн Стамиц</b> (1717–1757) (скрипач 1743, концертмейстер 1743–1750, директор инструментальной музыки 1750–1757, композитор)	1751–1753
	<b>Игнац Хольцбауэр</b> (1711–1783) (композитор)	1753–1778
Вицекапельмейстер	<b>Иоганнес Ричель</b> (1739–1766) (скрипач 1755–1762, композитор)	1763–1766
	<b>Георг Йозеф Фоглер</b> (1749–1814) (композитор, музыкальный теоретик, виртуоз игры на органе и др.)	1776–1778
Директор инструментальной музыки	<b>Иоганн Стамиц</b>	1750–1757
	<b>Кристиан Каннабих</b> (1731–1798) (концертмейстер 1758–1772, скрипач 1746–1757, композитор)	1773–1778
Директор кабинета музыки	<b>Карл Йозеф Тоески</b> (1731–1788) (концертмейстер 1758–1772, скрипач 1750–1757, композитор)	1773–1778
Концертмейстер	<b>Карл Оффгунс</b> (?–1768/1769) (композитор)	1743–1745
	<b>Иоганн Стамиц</b>	1743–1750
	<b>Алессандро Тоески</b> (1700–1758) (композитор)	1743–1758
	<b>Кристиан Каннабих</b>	1758–1772
	<b>Карл Йозеф Тоески</b>	1758–1772
	<b>Игнац Френцль</b> (1736–1811) (скрипач 1754–1772, композитор)	1773–1778
	<b>Иоганн Тоески</b> (1735–1800) (скрипач 1754–1772, композитор)	1773–1778
Лютнисты	Пауль Карл Дюран(1712–?) (композитор)	1743–1745
	Иоганн Якоб Вайс (? – 1754)	1743–1745

<sup>625</sup> Составлено на основе: Pelker B. Die kurpfälzische Hofmusik in Mannheim und Schwetzingen (1720–1778) // Süddeutsche Hofkapellen im 18. Jahrhundert Eine Bestandsaufnahme / hrsg. von Silke Leopold und Bärbel Pelker. Heidelberger Akademie der Wissenschaften. S.302–330.

Должность	Представитель	Годы службы
Певицы	Фуриоза (Маргарита Фуриози?)	1743–1744
	Катарина Элизабета Лерх (1715–?)	1743–1744
	Люция Гаги (1698–1746)	1743–1746
	Элеонора Сцио (?–1763), сопрано	1743–1746
	<b>Роза Габриели</b> (?–1783), сопрано	1743–1777
	Каролина Сарселли (?–1754), сопрано	1750–1754
	Мария Анна Дусарт (1732–?), сопрано	1751–1755
	<b>Доротея Вендлинг</b> (1736–1811), сопрано	1752/1753–1778
	<b>Франциска Шепфер</b> , сопрано	1755–1763
	<b>Сюзанна Тоески</b> (?–1802), сопрано	1759–1777
	<b>Элизабет Вендлинг</b> (1746–1786), сопрано	1761–1778
	<b>Магдалена Хероукс</b> (1749–1797), сопрано	1769–1776
	<b>Анджелика Крамер</b> (?–1775), сопрано (арфистка)	1770–1772
	<b>Маддалена Аллегранти</b> (1754–1801), сопрано	1771–1774
	<b>Франциска Данци</b> (1756–1791), сопрано (композитор)	1771–1778
<b>Барбара Штрассер</b> (1758–1825), сопрано	1772–1778	
Певцы	Филиппо Галлетти (?–1779), сопрано-кастрат (альт-кастрат 1746–1760)	1743–1745
	Энрико Пессарини (1725–1775), сопрано-кастрат	1743–1756
	<b>Мариано Лена</b> , сопрано-кастрат	1743–1763
	<b>Лоренцо Тонарелли</b> (1731–1771), сопрано-кастрат	1753–1766
	<b>Филиппо Сапороси</b> (1734–1802), сопрано-кастрат	1755–1765, 1767–1775
	<b>Джузеппе Бенедетти</b> , сопрано-кастрат	1766–1770
	<b>Сильвио Джорджетти</b> (1733–1802), сопрано-кастрат	1766–1778
	<b>Франческо Ронкалио</b> (1750–1812), сопрано-кастрат	1771–1776
	Анджело Поли (?–1770), альт-кастрат	1743–1746
	Штефано Пази (?–1776), альт-кастрат	1743–1751
	<b>Джованни Баттиста Коруччи</b> (1729–1791), альт-кастрат	1751–1778
	<b>Винченцо Казелли</b> , альт-кастрат	1761–1769
	<b>Винченцо Муциоло</b> , альт-кастрат	1771–1774, 1776
	Лоренцо Санторини (1672–1764), тенор (также композитор)	1743–1746
	<b>Якоб Шепфер</b> (?–1783), тенор	1743–1778
	<b>Пьетро Сарселли</b> (?–1780), тенор	1745–1767
	<b>Пьетро Паоло Карноли</b> (1726/1728–1807), тенор	1752–1778

	<b>Леопольд Кригер</b> , тенор (священник)	1759–1766, 1776, 1778
	<b>Антон Рааф</b> (1714–1797), тенор	1770–1778
	<b>Франц Кристиан Хартиг</b> (1750–1819), тенор	1773–1778
	Иоганнес Кребсбах (?–1754), бас	1743–1754
	Натале Беттинардо (?–1761), бас (священник)	1743–1756
	<b>Франц Антон Лутц</b> (?–1776), бас	1743–1776
	<b>Франц Ксавер Рихтер</b> (1709–1789), бас (композитор, теоретик, скрипач)	1747–1769
	<b>Джузеппе Джардини</b> (?–1787), бас	1752–1778
	<b>Джованни Баттиста Цонка</b> (1728–1809), бас (композитор)	1762–1778
	<b>Фридолин Вебер</b> (1733–1779), бас (суфлер и переписчик)	1765–1778
	<b>Людвиг Фишер</b> (1745–1825), бас	1772–1778
Органисты	Томе («лютеранский» органист)	1743
	<b>Франц Ричель</b> (1700–1763)	1743–1763
	<b>Антон Марксфельдер</b> (?–1787)	1743–1778
	<b>Николаус Байер</b> (?–1783)	1765–1778
	<b>Шефер</b> (ассистент)	1772–1775
Скрипачи	Иоганн Стамиц	1743
	Баллаци	1743–1746
	Анджело Гаджи (1700–1755) (священник)	1743–1746
	Карл Петер Тома (?–1751) (композитор)	1743–1746
	Доменико Баскони (?–1758) (композитор)	1743–1758
	Якоб Фридель (?–1758)	1743–1758
	<b>Иоганн Пауль Майер</b> (?–1765) (литаврист лейб-гвардии)	1743–1761
	Герхард Хайман (?–1781) (придворный и полевой трубач, композитор)	1744–1759
	Иоганн Вильгельм Дюруэль(1711–1756) (мастер танца)	1746–1750
	Кристиан Каннабих	1746–1757
	Иоганн Филипп Борер (?–1777) (альтист 1758–1776, до 1773 трубач)	1747–1757
	Вильгельм Зепп (?–1791) (альтист 1758–1778, трубач, переписчик)	1747–1757
	<b>Вильгельм Шварц</b> (1727–1767) (трубач)	1747–1766
	<b>Якоб Крамер</b> (1705–1770) (ударник и переписчик)	1747–1770
	<b>Антон Бруннер</b> (?–1785) (с 1759 репетитор, до 1773 трубач)	1747–1778

Карл Йозеф Тоески	1750–1757
<b>Игнац Френцль</b>	1754–1772
<b>Иоганнес Тоески</b>	1754–1772
Иоганнес Ханиш	1755
Иоганнес Матуска	1755–1756
<b>Иоганнес Ричель</b>	1755–1762
<b>Жан Николас Херус</b> (1720–1769)	1755–1769
<b>Иоганнес Георг Даннер</b> (1722–1803)	1755–1778
<b>Франц Вендлинг</b> (1733–1786)	1755–1778
<b>Фердинанд Гетц</b> (1737–1763)	1756–1762
<b>Вильгельм Крамер</b> (1746–1799) (композитор)	1756–1772
<b>Сигизмунд Штраус</b> (1740–1775)	1756–1775
<b>Арнольд Майер</b>	1758–1762
<b>Якоб Ритгер</b>	1758–1762
<b>Георг Царт</b> (1708–1779/1780) (композитор)	1758–1778
<b>Георг Ричель</b> (1744–1805) (также композитор)	1759–1778
<b>Георг Вильгельм Ритгер</b> (1721–1814) (гобоист 1753–1758)	1759–1778
<b>Феликс Антон Сартори</b>	1760–1763
<b>Конрад Бруммер</b> (1742–1768)	1760–1767
<b>Туссен Легран</b> (?–1781)	1761– 1763/1764
<b>Карл Стамиц</b> (1745–1801) (композитор)	1761–1769
<b>Петер Груа</b> (1750–1809)	1762–1778
<b>Антон Стамиц</b> (1750–между 1796/1809) (композитор)	1763–1765, 1769
<b>Карл Вендлинг</b> (1750–1834)	1767–1778
<b>Мария Генрих Сартори</b> (1753–?)	1768–1773
<b>Кристиан Даннер</b> (1757–1813) (композитор)	1769–1778
<b>Вернель</b>	1770–1774
<b>Карл Зепп</b> (1754–1798)	1770–1778
<b>Михаэль Симон</b> (?–1794)	1770–1778
<b>Генрих Ритгер</b> (1757–1830)	1771–1778
<b>Иоганн Баптист Данци</b> (1758–1814)	1772–1778
<b>Франц Херус</b> (1760–1824) (композитор)	1774–1776
<b>Готтфрид Шонге</b> (1740–1825) (репетитор, трубач в хоре 1762–1774)	1774–1778
<b>Петер Винтер</b> (1754–1825) (контрабасист 1764–1773, композитор)	1774–1778
<b>Иоганн Баптист Гайгер</b> (1763–1808)	1776–1778

	<b>Паул Груа</b> (1753–1833) (композитор)	1776–1778
	<b>Мартин Биркель</b>	1777–1778
	<b>Фридрих Эк</b> (1767–1838) (композитор)	1777–1778
	<b>Сигизмунд Фальгара</b> (?–1790) (репетитор)	1777–1778
	<b>Пауль Йозеф Хампель</b> (1765–1834) (композитор)	1777–1778
	<b>Франц Штрассер</b> (1760–?)	1777–1778
Альтисты	Джозеф Гетц (?–1758)	1746–1758
	<b>Фердинанд (Рудольф) Френцль</b> (1710–1782)	1747–1778
	<b>Иоганн Лохнер</b> (?–1774)	1753–1774
	Рейнхарт (Рейнхард) (переписчик)	1754–1759
	<b>Иоганн Филипп Борер</b> (скрипач, трубач)	1758–1776
	<b>Вильгельм Зепп</b> (скрипач, также переписчик)	1758–1778
	<b>(Иоганн) Каспар Борер</b> (1743–1809) (трубач и контрабасист, переписчик)	1770–1773
	<b>Иоганн Крамер (Баптист)</b> (1749–1824) (переписчик)	1770–1773
	<b>Андреас Буксбаум</b> (кабинетщик, переписчик)	1772–1773
	<b>Тадеуш Хампель</b> (?–1792) (кларнетист)	1774–1778
	Виолончелисты	Йохан (Якоб) Хальзеггер(1664–1745)
Карло Перрони (?–1761) (композитор)		1743–1746
Иоганн Адам Мадерер (?–1745) (трубач)		1744–1745
Йоханнес Биттнер		1747–1748
Иоганн Даниэль Айтнер (?–1753)		1747–1753
<b>Вильгельм Фридель</b> (?–1763) (трубач)		1747–1762
<b>Йоханнес Непомук Фюрст</b> (?–1791) (трубач)		1747–1778
(Иоганн) Антон Филс(1733–1760) (композитор)		1754–1760
<b>Иннокенц (Людовик) Данци</b> (около 1730–1798)		1754–1778

	(композитор)	
	Иосиф (Карл) Реслер (1768–?) (бас)	1758
	<b>Антон Айтнер</b> (1763–?)	1760–1762
	<b>Джозеф Йозеф Фридель</b> (1737 г. или 1738 г. –?) (контрабасист)	1763–1765
	<b>Карл Людвиг Симон</b> (?–1780)	1766–1778
	<b>Антон Шварц</b> (1755–1812)	1769–1778
Контрабасисты	Георг Антон Хениш (?–1753) (трубач)	1743–1753
	Георг Венцель Ричель (около 1680–1757)	1743–1757
	<b>Иоганн Венделин Шеффер</b> (?–1769) (фаготист)	1753–1769
	<b>Йозеф Реслер</b> (виолончелист)	1759–1768
	<b>Петер Винтер</b> (скрипач)	1764–1773
	<b>Иосиф Фридель</b> (виолончелист)	1766–1778
	<b>Людвиг Маркони</b> (?–1802)	1768–1778
	<b>Каспар Борер</b> (альтист и трубач, переписчик)	1774–1778
Флейтисты	Маттиас (Франц) Каннабих (около 1690 –1773) (гобоист)	1747–1756
	Николаус Лерх (?–1758) (гобоист)	1747–1756
	<b>Георг Людвиг Сартори</b> (?–1794)	1749–1778
	<b>Иоганн Баптист Вендлинг</b> (1723–1797) (композитор)	1752 / 1753– 1778
	<b>(Иоганн) Георг Мецгер</b> (1746–1794) (композитор)	1762–1778
	<b>Йоханнес Хаффнер</b> (?–1792)	1777–1778
Гобоисты	Иоганн Франц Кнаби (1743)	1743
	Иоганн Никлас Финдайс(?–1761)	1743–1745
	Николаус Лерх (флейтист)	1743–1745
	Маттиас Каннабих (флейтист)	1743–1746
	<b>Йоханнес Блекманн</b> (?–1764)	1743–1764
	<b>(Якоб) Александер Лебрэн</b> (?–1770): (не позднее 1759 г. репетитор)	1747–1769
	Георг Вильгельм Риттер (скрипач)	1753–1758



	Мисити	1759
	<b>(Иоганн) Фридрих Рамм</b> (1745–1813) (композитор)	1759–1778
	<b>Людвиг Август Лебрэн</b> (на самом деле Людвиг Карл Мария) (1752–1790) (композитор)	1763–1778
	<b>Франц Эберхард Эберле</b>	1770
	<b>Иоганн Вильгельм Хибер</b> (?–1799)	1770–1778
Кларнетисты	<b>Йоханнес Хампель</b>	1757/1758– 1762
	<b>(Иоганн) Михаэль Квалленберг</b> (1726–1786)	1757/1758– 1764, 1769–1778
	<b>Тадеуш Хампель</b> (альтист)	1763–1777
	<b>Якоб Тауш</b> (?–1803)	1765–1778
	<b>Франц (Вильгельм) Тауш</b> (1762–1817) (композитор)	1769–1778
Фаготисты	(Иоганн) Маттиас Альтенспергер (около 1677 г.– 1743)	1743
	Иоганн Генрих Ледерер (?–1756)	1743–1755
	<b>Генрих Адам Риттер</b> (1716–1772)	1747–1772
	Иоганн Венделин Шеффер (контрабасист)	1752
	<b>Антон Штрассер</b> (?–1796)	1753–1778
	<b>Себастьян (Йозеф) Хольцбауэр</b> (1736–1800)	1756–1769, 1771–1778
	<b>Георг Венцель Риттер</b> (1748–1808) (композитор)	1763–1778
	<b>Йозеф Штайдель</b>	1770–1778
Валторнисты	Иоганн Леонард Хазенройтер (?–1758)	1743–1744
	Йозеф Гетц (скрипач, трубач)	1743–1745
	Кристиан Хинденланг (?–1751)	1743–1746
	<b>Якоб Живны</b> (1712–1763)	1743–1763
	<b>Йоханнес Матуска</b> (?–1770)	1743–1770
	<b>Венцеслаус Живни</b> (1715–1766)	1750–1766
	<b>Йозеф Живни</b> (1719–1798)	1750–1778
	<b>Антон (Мария) Диттель</b> (1746–?)	1762–1763
	<b>Франц (Йозеф) Ланг</b> (1751–1853?)	1762–1778
	<b>Георг Эк</b> (?–1782)	1764–1778
	<b>Венцель Живни</b> (?–1769)	1766– 1768

	<b>(Иоганн Франц) Антон Димлер (1753–1827)</b> (композитор)	1766–1778
	<b>Мартин Ланг (1755–1819)</b>	1766–1778
	<b>Йозеф Димлер (?–1783)</b>	1769–1778
Трубачи	<b>Йоханнес Тучек</b>	1762–1772
	<b>Фридрих Фридель (1733–1806)</b>	1762–1774
	<b>Готтфрид Шонге</b> (скрипач)	1762–1774
	<b>(Иоганн) Николаус (Фридрих) Шпеет (1740–1784)</b>	1762–1774
	<b>Каспар Борер</b> (скрипач и контрабасист, переписчик)	1773–1774
	<b>Франц Фридель</b>	1773–1774
	<b>Иоганн Герхард Фридель</b>	1773–1774
	<b>Валентин Шпеет (1750–?)</b>	1773–1774

## Приложение Д

*Таблица 2. Платежная ведомость от 28 июля 1759 года  
(денежная единица – гульден)<sup>626</sup>*

Капельмейстер	Игнац Хольцбауэр	1500		Иоганнес Георг Даннер	400	
	Карло Груа	1000		Якоб Крамер	200	
Концертмейстер	Кристиан Каннабих	700		Иоганн Паул Майер	150	
	Карл Йозеф Тоески	500		Вильгельм Шварц	100	
Сопрано	Роза Блекманн–Габриели	1200		Антон Бруннер	100	
	Доротея Вендлинг	1200		Фердинанд Гетц	100	
	Франциска Шепфер	600		Вильгельм Крамер	45	
	Сюзанна Тоески	600		Сигизмунд Штраус	45	
Сопрано–кастрат	Лоренцо Тонарелли	2000		Альт	Вильгельм Зепп	500
	Мариано Лена	1300		Фердинанд Френцль	200	
	Филиппо Сапороси	1200	Иоганн Филипп Борер	100		
Альт–кастрат	Филиппо Галлетти	1000	Виолончель	Иннокенц Данци	800	
	Джованни Батиста Корауччи	1000		Антон Филс	450	
Тенор	Пьетро Сарселли	1200		Иоганнес Непомук Фюрст	150	
	Пьетро Паоло Карноли	1000		Вильгельм Фридель	130	
	Якоб Шепфер	500	Контрабас	Йозеф Реслер	800	
	Леопольд Кригер	100		Иоганн Фенделин Шеффер	450	
Бас	Джузеппе Джардини	1200	Флейта	Жан Баптист Вендлинг	800	
	Франц Антон Лунц	600		Георг Людвиг Сартори	160	
Орган	Франц Ричель	900	Гобой	Иоганнес Блекманн	600	
				Александр Лебрэн	300	
				Георг Вильгельм Риттер	300	

<sup>626</sup> Платежная ведомость взята из *Pelker B. Die kurpfälzische Hofmusik in Mannheim und Schwetzingen (1720–1778) // Süddeutsche Hofkapellen im 18. Jahrhundert Eine Bestandsaufnahme / hrsg. von Silke Leopold und Bärbel Pelker. Heidelberger Akademie der Wissenschaften. S. 220.*

Орган	Антон Марксфелдер	500		Мизити?	300
Скрипка	Георг Цартс	800	Фагот	Генрих Адам Риттер	650
	Герхард Хейманн	500		Антон Штрассер	300
	Игнац Френцль	500		Себастьян Хольцбауэр	150
	Жан Николас Хероукс	500	Валторна	Якоб Цивни	400
	Франц Вендлинг	500		Иоганнес Матуска	400
	Иоганнес Тоески	400			

### Приложение Е

Таблица 3. Премьеры опер и сопутствующих им балетных представлений на сцене мангеймского театра в 1760–1770-е годы

Год	Место постановки	Название оперы / балета	Жанр, кол-во действий / частей	Композитор / либреттист / балетмейстер
1760	МНо	Кай Фабриций» (Cajo Fabrizio)	dramma per musica, 3	Н. Йоммелли, Дж. Колла (новые аккомпаниации) / М. Вераци
		«Свадьба Адмета и Альцесты» (Le nozze d Admete, e d Alceste)	Ballo eroico	Ф. А. Букетон
		«Влюбленный фавн» (Il Fauno amogoso)	Ballo eroico-pantomimo	Ф. А. Букетон
1762	МНо	«Софонисба» (Sofonisba)	dramma per musica, 3	Т. Траэтта / М. Вераци
		«Телемах» (Telemaque)		Ф. А. Букетон / К.Й. Тоески
		«Кеик и Алкиона» (Ceux et Alcyone)		Ф. А. Букетон / К. Каннабих
1764	МНо	«Ифигения в Тавриде» (Ifigenia in Tauride)	dramma per musica, 3	Дж. де Майо / М. Вераци
1766	МНо	«Александр в Индии» (Alessandro nell' Indie)	dramma per musica, 3	Дж. де Майо / П. Метастазιο
		«Свадьба Чингисхана и Канзады» (Les noces de Genis-Kan et de Canzadee)	Ballet heroique	Ф. А. Букетон / И. Б. Тоески, И. Френцль
		«Марс и Венера» (Mars et Venus)	Ballet heroique	Ф. А. Букетон / К.Й. Тоески
1768	МНо	«Том Джонс» (Tom Jones)	opera comique, 3	Ф. Филидор / А. Поинсинет (нем пер. Ф. Готтер)
	МНо	«Адриан в Сирии» (Adriano in Siria)	dramma per musica, 3	И. Хольцбауэр / П. Метастазιο
1769	О	«Остров любви» (L' isola d' amore)	azione comica, 2	А. Саччини / А. Гори
	?	«Альцеста» (постановка 1д)	tragedie per musica, 3	К. Глюк / Р. де Кальцабиджи
	МНо	«Добрая дочь в девушках» (La buona figliuola zittella)	dramma giocoso per musica, 3	Н. Пиччини / К. Гольдони
		«Галантные пастухи» (Les bergers galands)		К. Легранд
		«Ревнивые фавны» ( Les faunes)		К. Легранд

		jaloux) «Волшебная гирлянда» (La guirlande enchantee)		Фабиани	
1770	МНо	«Любимая всеми» (L' amante di tutte) «Амур и Психея» (L' Amore et Psiche)	dramma giocoso per musica, 3 Ballet heroique	Б. Галуппи / А. Галуппи (сын) Фабиани	
	О	«Эндимион» (L' Endimione)	azione drammatica teatrale per musica, 2	(?) И. К. Бах и Н. Йоммелли / П. Метастазιο, М. Вераци	
	МНо	«Катон в Утике» (Catone in Utica) «Ариадна и Тесей» (Ariadne et Thesee) «Амур и Психея» (L' Amore et Psiche)	dramma per musica, 3 Ballet heroique pantomime Ballet heroique	Н. Пиччини / П. Метастазιο Фабиани Фабиани	
1771	МНо	«Чудаки» (Gli stravaganti) «Эней и Турн» (Enee et Turnus) «Орфей и Эвридика» (Orphee et Euridice)	azione comica per musica, 2 Ballet heroique Ballet heroique	Н. Пиччини / автор либретто неизвестен К. Легранд / И.Б. Тоески К. Легранд	
		1772	«Саммитские свадьбы» (Les Mariages des Samnites)	Ballet heroique	? / К. Каннабих
		S	«Крестьянка при дворе» (La contadina in corte) «Праздник в гессенской деревне» (La foire de village hessoise)	operetta giocoso per musica, 2 Ballet - Pantomime	А. Саччини / автор либретто неизвестен Э. Лошери / К. Каннабих
	S	«Любовь среди ремесленников» (L' amore artigiano)	dramma giocoso per musica, 3	Ф. Гассман / К. Гольдони	
	МНо	«Фемистокл» (Temistocle) «Руджеро на острове Альцины» (Roger dans l' isle d' Alcine) «Медея и Ясон» (Medee et Jason)	dramma per musica, 3 Ballet heroipantomime Ballet tragique	И. К. Бах / П. Метастазιο, М. Вераци (переработка) Э. Лошери / К.Й. Тоески Э. Лошери / К. Каннабих	

	?	«Мнимые близнецы» (Le finte gemelle)  «Весенний праздник или любовь Дафниса и Хлои» (La feste printanniere, ou Les amours de Daphnis et de Philis)	operetta giocoso per musica, 2  Ballet pastoral	Н. Пиччини / Дж. Петрозеллини  Э. Лошери / К.Й. Тоески
	М	«Венецианская ярмарка» (La fiera di Venecia)  «Смерть Геркулеса» (La mort d' Hercule)	dramma giocoso per musica, 3  Ballet heroi- tragique	А. Сальери / Дж. Боччерини  Э. Лошери
1773	S	«Остров Альчина» (L' isola d' Alcina)	dramma giocoso per musica, 3	Дж. Гаццанига / Дж. Бертати
	S	«Игра в пикет» (Il gioco di picchetto)	divertimento per musica	Н. Йоммелли / Дж. Мартинелли
	S	«Собрание» (L' Assemblea)	operetta comica, 2	П. Гульельми / Г. Боттарелли (по К. Гольдони)
	?	«Преследуемая незнакомка» (L' incognita perseguitata)	dramma giocoso per musica, 3	П. Анфосси / Дж. Петрозеллини
1774	S	«Молочница и два охотника» (Das Milchmaedchen und die beiden Jaeger)	operette, 1	Е. Дуни / Л. Ансеуме (немецкий перевод К. Шван)
	S	«Триумф любви» (Amor vincitore)	azione teatrale per musica, 1	И. К. Бах / М. Вераци
	S	«Бондарь» (Der Fassbinder) (Le tonnelier)	Singspiel, 1	Н.-М. Аудинот (новая переработка Ф. Госсек) / А. Кветант
	МНо	«Украденное ведро» (La secchia rapita)  «Под защитой любви» (Les Amans protégés par l' Amour)  «Морской праздник или непредвиденная встреча» (La Fete Marine ou La Rencontre imprèvu)	dramma eroicomico, 3  Ballet pastoral- heroique  Ballet Pantomime	А. Сальери / Дж. Боччерини  Э. Лошери / К. Каннабих  Э. Лошери / К. Каннабих
1775	S	«Сохраненная Аркадия» (L' Arcadia conservata)	azione teatrale, 1	композитор неизвестен / М. Вераци
	S	«Альцеста» (Alceste)	Singspiel, 5	А. Швейцер / К. Виланд
	МНо	«Луций Сулла» (Lucio Silla)	dramma per musica, 3	И. К. Бах / Дж. де Гамерра (переработка М. Вераци)

		«Ацис и Галатея» (Acis et Galatea) «Ахилл, uznанный Улиссом на острове Скирос» (Achille reconnu par Ulisse dans l'isle de Scyros)	Ballet pantomime Ballet heroï-tragique	Э. Лошери / К.Й. Тоески Э. Лошери / К. Каннабих
	МНо	«Земира и Азор» (Zemire und Azor)	azione teatrale per musica, 4	А. Гретри (новые аккомпанир. речитативы И. Хольцбауэр) / итал. пер. М.Вераци (по Ж.Ф.Мармонтелю)
1776	S	«Праздник роз» (La festa della rosy)	pastorale per musica, 3	А. Гретри / М. Вераци
	МНо	«Фальшивое привидение» (Il finto spetro)  «На руку любви или двойной брак» (Les incidents favorable a l' amour ou Le double marriage)	azione comica per musica, 2 Ballet pantomime espagnol	Дж. Паизиелло / М. Вераци  Э. Лошери / К. Каннабих
1777	МНо	«Гюнтер фон Шварцбург» (Günther von Schwarzburg) «Кортес и Телер» (Cortes und Thelaire)	Singspiel, 3	Хол И. Хольцбауэр / А. Кляйн Э. Лошери / К. Каннабих
	MNS	«Граф фон Эссекс» (Der Graf von Essex)	tragödie, 5	Дж. Банкс, нем перевод И. Дук



## Приложение Ж

### Либретто оперы «Гюнтер фон Шварцбург»<sup>627</sup>

**Первое действие.** Действие происходит во дворце курфюрста Рудольфа. Анна, дочь курфюрста, сидит одна, опечаленная неожиданной новостью: курфюрст дал слово отдать трон рыцарю Шварцбургскому – Гюнтеру. Анна переживает, как бы это решение не отразилось на ее помолвке с Карлом, которого она искренне любит. Решение Рудольфа нанесло сокрушительный удар по планам Асберты, матери Карла, которая питала надежды властвовать через своего сына. Асберта предпринимает попытку доказать курфюрсту, что ее сын, также как и Гюнтер, достоин быть кайзером. Но слово Рудольфа неизменно. При этом курфюрст говорит, что избрание Гюнтера никак не отразится на отношениях между его дочерью и Карлом. Во дворец прибывает Гюнтер. Он благодарен курфюрсту за оказанное доверие. Ему не нужен блеск короны, единственная цель, которую он желает достигнуть – это свобода для немецкого народа. Асберта, решившая самостоятельно бороться за императорскую корону для Карла, идет на последний шаг – она пытается уговорить Гюнтера отречься от власти в пользу ее сына. В результате долгих убеждений, иногда переходящих в оскорбление патриотических чувств Гюнтера, Асберта добивается цели – коронация откладывается. Честолюбивая мать Карла, с одной стороны, поражена величием Гюнтера, с другой стороны, поглощена мыслями о будущей власти.

Сцена меняется, теперь это лагерь Гюнтера под Франкфуртом, который Карл атакует. Он уже под воротами Франкфурта. Карл уверен в своей победе. Но внезапно появляется Гюнтер со своим войском и разбивает противника. Воины прославляют будущего императора – Гюнтера.

**Второе действие.** Сцена представляет сад во дворце Рудольфа, куда бежал Карл. Открывается вид на Майн и часть города Заксенхаузена. В саду грот с картинами, изображающими историю немецкой княгини Туснельды, которая по преданию бросилась в реку, потому что у неё хотели отнять возлюбленного. Анна, узнавшая о победе Гюнтера, думает о том, что ее возлюбленный Карл погиб. Она решает повторить поступок Туснельды. В это время с другой стороны сада выходит Карл, раздумывающий о славе, силе, величии Гюнтера. С удивлением он находит свой портрет с прощальными словами, написанными Анной. Карл принимает решение последовать за возлюбленной, он берет свой

<sup>627</sup> Составлено на основе либретто, взятого с сайта URL: <http://firemusic.narod.ru/libretto/> (дата обращения: 14.09.2013), а также после изучения партитуры оперы.

меч, но в этот момент его видит Анна. Она подбегает к своему жениху. Влюбленные не успевают даже обняться, как к ним подходит Асберта и разъединяет их. Мать Карла глубоко возмущена – уже началась торжественная коронация, и императорский трон остаётся за Гюнтером. Асберта пытается разжечь в сыне ненависть к сопернику. Для достижения своей цели она идет на подлый обман. Честолюбивая героиня убеждает Карла, что Рудольф не собирается лишать дочь короны и поэтому собирается выдать ее замуж за будущего кайзера – Гюнтера. Карл, поверивший своей матери, решает пойти и уничтожить противника, так как он не позволит отнять у себя невесту. Несмотря на уговоры Анны, Карл уходит с Асбертой. Графиня делает несколько шагов за ним, но останавливается. Анне представляется картина гибели Карла.

Сцена превращается в красивейшую площадь во Франкфурте, где Гюнтер в убранстве кайзера перед князьями и знатью Германии с государственными регалиями принимает приветствия народа. Народ и рыцари прославляют своего кайзера. Звучит торжественный марш. Рудольф рад, что Гюнтер стал кайзером, так как считает, что именно в руках этого рыцаря наступит покой для Германии. Гюнтер преисполнен чувством благодарности к народу за поддержку. Единственное его желание, его благословенная мысль – сделать народы счастливыми. Появляется Асберта, застающая только окончание коронации. Гюнтер уже объявлен императором. Мать Карла преисполнена чувством гнева: ее сын жив, она не сдалась! Рудольф советует Гюнтеру не обращать внимания на столь резкое поведение Асберты, ведь в ней говорит ее честолюбие. Его слова заглушаются приветственными криками народа.

**Действие третье.** Комната во дворце Рудольфа. Карл разбил войска Гюнтера. Асберта, поглощенная мыслями о победе сына и предстоящей возможности править страной, идет к курфюрсту, чтобы насладиться его унижением. Она застаёт Рудольфа, сидящим за столом и охваченным невыносимой болью. Гюнтера отравили, он медленно умирает. Платье дочери Рудольфа нашли на берегу реки, из чего следует, что она погибла в волнах. Асберта с видом удовлетворенной мести даже не скрывает свои радостные чувства по поводу происходящего. Рудольф потрясен ее злобой. Сцена меняется. Теперь это местность у города Франкфурта, где Карл со своими воинами частью на кораблях, частью на лодках, частью вплавь перебираются через Майн. Вдали виден лагерь Гюнтера, разбитый и в огне. Поют и те, кто ещё атакует ворота, штурмует дома и башни, поджигает дворцы, и те, кто плывёт. Молодой воин (это графиня в рыцарских доспехах, со щитом и копьём, шлем надвинут на лицо так, что её не узнать), увидев Карла, направляется к нему; его соратники, разогнав

оставшихся врагов, строятся за ним в боевом порядке. Анна сообщает, что Карла обманули: только трон был обещан Гюнтеру, дочь свою Рудольф собирался отдать Карлу, как и обещал. Без каких-либо колебаний Карл отрекается от власти и со все еще не узнанной Анной направляется ко дворцу, где все пребывают в состоянии глубокого траура. Карл просит у Рудольфа о прощении, и курфюрст готов простить, если бы его любимая дочь была жива, но смерть поглотила ее. В это время Анна открывает свое лицо. Счастью Рудольфа и Карла нет предела. Гюнтер, с изумлением наблюдавший за происходящим, просит Рудольфа отдать Карлу не только Анну, но и императорский трон. Перед смертью он сообщает, что его отравили по приказанию Асберты. Карл поражен поступком родной матери. В это время появляется сама мстительница с солдатами. Она подбегает с кинжалом к Гюнтеру, солдаты устремляются за ней. Карл мешает матери осуществить задуманное. Асберта обвиняет сына в предательстве и собирается убить его, но стража останавливает ее. В результате Асберта вонзает кинжал себе в грудь, проклиная сына и его невесту. Умиравший Гюнтер пожимает руку Карлу. Он доверяет ему благополучие и счастье родной страны. Гюнтер просит не печалиться, ведь он оставляет Карла – достойного преемника. С каждым словом голос рыцаря звучит слабее, Гюнтер умирает. Рудольф охвачен скорбью. Все присутствующие замирают, после чего начинается плач.